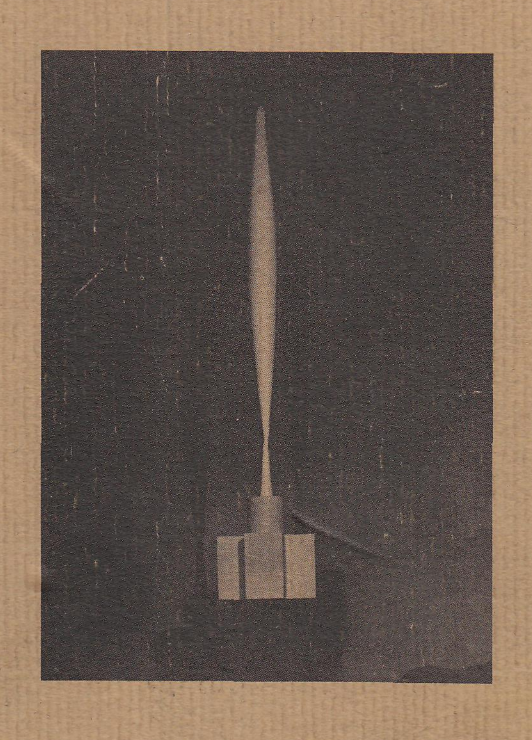
Paul Valéry

Teoría poética y estética





la balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa

Teoría poética y estética

Traducción de
Carmen Santos

Del mismo autor
en **La balsa de la Medusa:**

4. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*
18. *La idea fija*

Paul Valéry

Teoría poética y estética



La balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 39

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-539-O
Depósito legal: M. 46.049-1990
Composición: Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rogar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

1

Introducción al conocimiento de la diosa

Una duda ha desaparecido del espíritu desde hace unos cuarenta años. Una demostración definitiva ha vuelto a relegar entre los sueños la antigua ambición de la cuadratura del círculo. Felices los geómetras, que resuelven de vez en cuando semejante nebulosa de su sistema; pero los poetas lo son menos; todavía no se han cerciorado de la imposibilidad de *cuadrar* todo pensamiento en una forma poética.

Como las operaciones que llevan al deseo a construirse una figura de lenguaje, armoniosa e inolvidable, son muy secretas y muy complejas, todavía es lícito —lo será siempre— dudar si la especulación, la historia, la ciencia, la política, la moral, la apologética (y, en general, todos los temas de la prosa), pueden tomar por apariencia la apariencia musical y personal de un poema. Solamente sería una cuestión de talento: ninguna interdición absoluta. La anécdota y su moralidad, la descripción y la generalización, la enseñanza, la controversia:

Publicado originalmente como introducción a Lucien Fabre, *Connaissance de la déesse*, 1920. Recogido posteriormente en *Variété*, 1924, con el presente título.

no veo materia intelectual que no se haya visto a lo largo de los tiempos forzada al ritmo y sometida por el arte a extrañas, a divinas exigencias.

Al no estar elucidados ni el objeto exacto de la poesía ni los métodos para dar con él, callando aquellos que los conocen, disertando aquellos que los ignoran, toda nitidez sobre estas cuestiones sigue siendo individual, está permitida la mayor contrariedad en las opiniones, y existen, para cada una de ellas, ilustres ejemplos de experiencias difíciles de controvertir.

Gracias a esta incertidumbre, la producción de poemas aplicados a los temas más diversos ha perseverado hasta nosotros; incluso las más grandes obras versificadas, las más admirables, tal vez, que se nos han transmitido, pertenecen al orden didáctico o histórico. *De natura rerum*, las *Geórgicas*, la *Eneida*, *La Divina Comedia*, *La leyenda de los siglos*... extraen una parte de su sustancia y de su interés a las nociones que habría podido recibir la prosa más indiferente. Pueden traducirse sin volverlas insignificantes. Luego era de presentir que llegaría un tiempo en que los vastos sistemas de esta especie cederían a la diferenciación. Puesto que podemos leerlas de varias maneras independientes entre sí, o desunirlas en distintos momentos de nuestra atención, esta pluralidad de lecturas debía conducir un día a una especie de división del trabajo. (Es así como la consideración de un cuerpo cualquiera ha exigido, con el correr del tiempo, la diversidad de las ciencias.)

Por último vemos, hacia la mitad del siglo XIX, afirmarse en nuestra literatura una notable voluntad de aislar definitivamente la Poesía de cualquier otra esencia ajena. Semejante preparación de la poesía en estado puro había sido predicha y recomendada con la mayor precisión por Edgar Poe. No es por tanto sorprendente

ver como se inicia en Baudelaire ese intento de una perfección preocupada sólo de sí misma.

Al mismo Baudelaire corresponde otra iniciativa. El primero entre nuestros poetas sufre, invoca, interroga a la Música. Con Berlioz y con Wagner, la música romántica había perseguido los efectos de la literatura. Los consiguió superiormente; lo que es fácil de concebir, pues la violencia, si no el frenesí, la exageración de profundidad, de angustia, de brillo o de pureza que eran del gusto de aquellos tiempos, apenas se traducen en el lenguaje sin arrastrar con ellos un sinfín de necedades y de ridículos insolubles en la duración; esos elementos de ruina son menos sensibles en los músicos que en los poetas. Es, tal vez, que la música arrastra con ella una clase de vida que nos impone mediante lo físico, en tanto que los monumentos de la palabra nos requieren, por el contrario, que se la prestemos...

Sea como fuere, llegó una época para la poesía en la que se sintió empalidecer y desvanecer ante las energías y los recursos de la orquesta. El más rico, el más resonante poema de Hugo, está lejos de comunicar a su auditor esas ilusiones extremas, esos estremecimientos, esos transportes; y, en el orden *quasi* intelectual, esas fingidas lucideces, esos tipos de pensamiento, esas imágenes de una extraña matemática ejecutada, que libera, dibuja o fulmina la sinfonía; que ella extenúa hasta el silencio, o que ella aniquila de improviso, dejando tras sí en el alma la extraordinaria impresión de la omnipotencia y de la mentira... Nunca, quizá, han parecido tan específicamente amenazadas la confianza que los poetas depositan en su genio particular, las promesas de eternidad que han recibido desde la juventud del mundo y del lenguaje, su posesión inmemorial de la lira, y ese primer puesto que se precian de ocupar en la jerarquía de los

servidores del universo. Salían abrumados de los conciertos. Abrumados, embelesados; como si, transportados al séptimo cielo, por un cruel favor se les hubiera arrebatado hasta esa altura sólo para que conocieran una luminosa contemplación de posibilidades prohibidas y de maravillas inimitables. Cuanto más agudas e incontestables sentían esas imperiosas delicias, más presente y desesperado era el sufrimiento de su orgullo.

El orgullo los aconsejaba. El es, en los hombres de espíritu, una necesidad vital.

Inspiró, a cada uno según su naturaleza, el espíritu de la lucha —extraña lucha intelectual—; todos los medios del arte de los versos, todos los artificios de retórica y de prosodia conocidos fueron recordados; muchas novedades conminadas a presentarse a la consciencia sobreexcitada.

Aquello que fue bautizado: el *Simbolismo*, se resume muy simplemente en la intención común a varias familias de poetas (por otra parte enemigas entre sí) de «recuperar sus bienes de la Música». No es otro el secreto de este movimiento. La oscuridad, las rarezas que tanto se le reprocharon; la apariencia de relaciones demasiado íntimas con las literaturas inglesa, eslava o germánica; los desórdenes sintácticos, los ritmos irregulares, las curiosidades del vocabulario, las figuras continuas..., todo se deduce fácilmente tan pronto como se admite el principio. En vano se aferraban los observadores de tales experiencias, y aquellos mismos que las practicaban, a esa pobre palabra de *Símbolo*. Sólo contiene lo que uno quiere; si alguien le atribuye su propia esperanza, ¡la encuentra! Pero estábamos nutridos de música, y nuestras cabezas literarias únicamente soñaban con obtener del lenguaje casi los mismos efectos que producían las causas pura-

mente sonoras sobre nuestros entes nerviosos. Unos, Wagner, otros amaban a Schumann. Podría escribir que los odiaban. A la temperatura del interés apasionado, esos dos estados son indiscernibles.

Una exposición de las tentativas de esta época requeriría un trabajo sistemático. Raramente se han consagrado, en tan pocos años, mayor fervor, mayor audacia, mayores investigaciones teóricas, mayor saber, mayor atención piadosa y mayores disputas, al problema de la belleza pura. Se puede decir que fue abordada por todas partes. El lenguaje es algo complejo; su múltiple naturaleza permite a los investigadores la diversidad de ensayos. Algunos, que conservaban las formas tradicionales del Verso francés, se ejercitaban en eliminar las descripciones, las sentencias, las moralidades, las precisiones arbitrarias; purgaban su poesía de casi todos esos elementos intelectuales que la música no puede expresar. Otros daban a todos los objetos significaciones infinitas que suponían una metafísica oculta. Se valían de un delicioso material ambiguo. Poblaban sus parques encantados y sus selvas evanescentes de una fauna ideal. Cada cosa era alusión; nada se limitaba a ser; todo pensaba en esos reinos ornados de espejos; o, al menos, todo parecía pensar... En otra parte, algunos magos más voluntariosos y más razonadores acometían la antigua prosodia. Parecía que para algunos la audición coloreada y el arte combinatorio de las aliteraciones ya no tenían secretos; trasladaban deliberadamente los timbres de la orquesta a sus versos: no siempre se engañaban. Otros recuperaban sabiamente la ingenuidad y las gracias espontáneas de la antigua poesía popular. La filología y la fonética eran citadas en los eternos debates de esos rigurosos amantes de la Musa.

Fue un tiempo de teorías, de curiosidades, de glosas y de explicaciones apasionadas. Una juventud bastante severa rechazaba el dogma científico que empezaba a no estar de moda y no adoptaba el dogma religioso que todavía no lo estaba; creía encontrar en el culto profundo y minucioso del conjunto de las artes una disciplina, y puede que una verdad, sin equívoco. Poco faltó para que se estableciera una especie de religión... Pero las mismas obras de esa época no revelan positivamente esas preocupaciones. Todo lo contrario, hay que observar con detenimiento lo que prohíben, y lo que dejó de aparecer en los poemas, durante el período del que hablo. Parece que el pensamiento abstracto, en otro tiempo admitido en el Verso mismo, habiéndose hecho casi imposible de combinar con las emociones inmediatas que se deseaba provocar a cada instante, exilado de una poesía que se quería reducir a su propia esencia, amedrentado por los efectos multiplicados de sorpresa y de música que el gusto moderno exigía, se hubiera trasladado en la fase de preparación y en la teoría del poema. La filosofía, e incluso la moral, tendieron a huir de las obras para situarse en las reflexiones que las preceden. Se trataba de un auténtico *progreso.* La filosofía, si se le descubren las cosas vagas y las cosas refutadas, se reduce ahora a cinco o seis problemas, precisos en apariencia, indeterminados en el fondo, negables a voluntad, siempre reducibles a querellas lingüísticas y cuya solución depende de la manera de *escribirlos.* Pero el interés de esos curiosos trabajos no es tan menguado como se podría pensar: reside en esa fragilidad y en esas mismas querellas, esto es, en la delicadeza del aparato lógico y psicológico cada vez más sutil que exigen que se emplee; ya no reside en las conclusiones. Hacer filosofía ha dejado de ser emitir consideraciones incluso

admirables sobre la naturaleza y sobre su autor, sobre la vida, sobre la muerte, sobre la duración, sobre la justicia... Nuestra filosofía está definida por su aparato, y no por su objeto. No puede separarse de sus dificultades propias, que constituyen su *forma;* y no adoptaría la *forma* del verso sin perder su ser, o sin corromper el verso. Hablar hoy de poesía filosófica (aun invocando a Alfred de Vigny, Leconte de Lisle y algunos otros) es confundir ingenuamente las condiciones y las aplicaciones del espíritu incompatibles entre sí. ¿No es olvidar que el fin del que especula es el de fijar o crear una noción, es decir, un *poder* y un *instrumento de poder,* mientras que el poeta moderno intenta producir en nosotros un *estado,* y llevar este estado excepcional al punto de un goce perfecto?...

Este, a un cuarto de siglo de distancia, y separado de ese día por un abismo de acontecimientos, me parece en conjunto el gran designio de los simbolistas. No sé lo que la posteridad retendrá de sus multiformes esfuerzos, ella que no es necesariamente un juez lúcido y equitativo. Semejantes tentativas van acompañadas de audacias, de riesgos, de crueldades exageradas, de infantilismos... La tradición, la inteligibilidad, el equilibrio psíquico, que son las víctimas ordinarias de los movimientos del espíritu hacia su objeto, han sufrido en ocasiones por nuestra devoción a la más pura belleza. Fuimos tenebrosos a veces; y a veces pueriles. Nuestro lenguaje no siempre fue tan digno de alabanzas y de duración como nuestra ambición le deseaba; y nuestras innumerables tesis pueblan melancólicamente el dulce infierno de nuestro recuerdo... ¡Valga todavía para las obras, valga para las opiniones y las preferencias técnicas! Pero nuestra Idea misma, nuestro Bien Soberano, ¿no

son ya más que pálidos elementos del olvido? ¿Hay que perecer hasta ese punto? ¿Cómo perecer, oh camaradas? ¿Qué es entonces lo que ha alterado tan secretamente nuestras certidumbres, atenuado nuestra verdad, dispersado nuestros ánimos? ¿Se ha llegado al descubrimiento de que la luz puede envejecer? ¿Y cómo puede ser (ahí está el misterio) que aquellos que vinieron después de nosotros, y que se irán igualmente, vanos y desengañados por un cambio muy similar, hayan tenido otros deseos que los nuestros y otros dioses? ¡Nos parecía tan claro que nuestro ideal no tenía defecto! ¿No se deducía de toda la experiencia de las literaturas anteriores? ¿No era ésa la flor suprema, y maravillosamente retardada, de toda la profundidad de la cultura?

Se proponen dos explicaciones de esta especie de ruina. Podemos pensar, en primer lugar, que éramos las simples víctimas de una ilusión espiritual. Una vez disipada, nos quedaría únicamente la memoria de actos absurdos o de una pasión inexplicable... Pero un deseo no puede ser ilusorio. Nada es más específicamente real que un deseo, en tanto que deseo: semejante al Dios de san Anselmo, su idea, su realidad, son indisolubles. Hay por tanto que buscar otra cosa, y encontrar para nuestra ruina un argumento más ingenioso. Hay que suponer, por el contrario, que nuestra vía era la única; que mediante nuestro deseo llegábamos a la esencia misma de nuestro arte, y que verdaderamente habíamos descifrado el significado de conjunto de las labores de nuestros ancestros, recogido lo que se manifiesta más delicioso en sus obras, compuesto nuestro camino con esos vestigios, seguido hasta el infinito esa pista preciosa, favorecida de palmas y de pozos de agua dulce; en el horizonte, siempre, la poesía pura... Allí el peligro; allí, precisamente, nuestra pérdida; y allí mismo, el fin.

Pues una verdad de esta clase es un límite del mundo; no está permitido establecerse. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la serenidad más elevada están necesariamente desiertas. Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte —hacia una conclusión de las premisas que nos proponían los logros anteriores—, hacia una belleza siempre más consciente de su génesis, siempre más independiente de sus *sujetos*, y de los incentivos sentimentales vulgares lo mismo que de los burdos afectos de la grandilocuencia —todo ese celo excesivamente ilustrado conducía tal vez a un estado casi inhumano—. Se trata de un hecho general: la metafísica, la moral, e incluso las ciencias, lo han experimentado.

La poesía absoluta sólo puede proceder por maravillas excepcionales: las obras que compone constituyen enteramente lo que se advierte de más raro e improbable en los tesoros imponderables de una literatura. Pero, como el vacío perfecto, y lo mismo que el grado más bajo de la temperatura, que no pueden alcanzarse, que no se dejan aproximar sino al precio de una progresión agotadora de esfuerzos, así la pureza última de nuestro arte exige a los que la conciben tan largas y rudas obligaciones que absorben la alegría natural de ser poeta, para dejar por último únicamente el orgullo de no estar nunca satisfecho. Esta severidad resulta insoportable a la mayoría de los jóvenes dotados del instinto poético; nuestros sucesores no han envidiado nuestro tormento; no han adoptado nuestras delicadezas; en ocasiones han tomado por libertades lo que nosotros habíamos ejercitado como nuevas dificultades; y a veces han desgarrado

lo que nosotros sólo pretendíamos disecar. Han reabierto también sobre los accidentes del ser los ojos que nosotros habíamos cerrado para parecernos más a su sustancia... Todo ello era de prever. Pero tampoco la continuación era imposible de conjeturar. ¿No deberíamos intentar algún día vincular nuestro pasado anterior y ese pasado que vino después de él, tomando prestadas de uno y de otro aquellas enseñanzas que son compatibles? Aquí y allá veo hacerse ese trabajo natural en algunos espíritus. La vida no procede de otro modo; y ese mismo proceso que se observa en la sucesión de los seres, y en el que se combinan la continuidad y el atavismo, lo reproduce la vida literaria en sus encadenamientos...

Esto es lo que le decía al Sr. Fabre, un día que había venido a hablarme de sus búsquedas y de sus versos. No sé qué espíritu de imprudencia y de error había inspirado a su alma sabia y clara el deseo de interrogar a otra que no lo es demasiado. Buscábamos explayarnos sobre la poesía, y aunque ese género de conversación pase y repase muy fácilmente por el infinito, lográbamos no perdernos. Es que nuestros pensamientos diferentes, cada uno moviéndose y transformándose en su infranqueable dominio, conseguían mantener una notable correspondencia. Un vocabulario común —el más preciso que existe— nos permitía a cada instante no desavenirnos. El álgebra y la geometría, sobre cuyo modelo me cercioro de que el futuro sabrá construir un lenguaje para el intelecto, nos permitían, de vez en cuando, intercambiar signos precisos. Encontraba en mi visitante uno de esos espíritus por los que el mío siente debilidad. Me gustan esos amantes de la poesía que veneran demasiado lúcidamente a la diosa para dedicarle la

flojedad de su pensamiento y el relajamiento de su razón. Saben que no exige el *sacrifizio dell'Intelletto.* Ni Minerva, ni Palas, ni Apolo cargado de luz aprueban esas abominables mutilaciones que algunos de sus desorientados devotos infligen al organismo del pensamiento; los rechazan con horror, portadores de una lógica sangrienta que acaban de arrancarse y quieren consumir sobre sus altares. Las verdaderas divinidades no gustan de las víctimas incompletas. Sin duda piden hostias; es la exigencia común a todas las potencias supremas, pues tienen que vivir, pero las quieren enteras.

El Sr. Lucien Fabre lo sabe bien. No en vano se ha dado una cultura singularmente densa y completa. El arte del ingeniero, al que consagra no la mejor, pero quizás sí la mayor parte de su tiempo, requiere ya largos estudios y conduce al que se distingue a una compleja actividad: hay que manejar al hombre, inspeccionar la materia, toparse con problemas imprevistos, en los cuales la técnica, la economía, las leyes civiles y las leyes naturales introducen exigencias que contradicen las soluciones satisfactorias. Ese género de razonamiento sobre sistemas complejos no se presta a tomar forma general. No existen fórmulas para casos tan particulares, ni emociones entre dos temas tan heterogéneos; nada se hace sobre seguro, e incluso los tanteos no son aquí otra cosa que tiempos perdidos si no los orienta un sentido muy sutil. A los ojos de un observador que sepa ignorar las apariencias, esta actividad, esas dudas meditadas, esa espera en la tensión, esos hallazgos, son bastante comparables a los momentos interiores de un poeta. Pero hay pocos ingenieros, me temo, que sospechen estar tan próximos como sugiero a los inventores de figuras y a los ajustadores de palabras... No hay muchos más que hayan practicado, como lo ha hecho el

Sr. Fabre, profundos boquetes en la metafísica del ser. Ha frecuentado las filosofías. La teología misma no le es desconocida. No ha creído que el mundo intelectual fuera tan joven y restringido como el vulgo actual lo imagina. ¿Quizá su espíritu positivo simplemente ha estimado la pequeñez de una probabilidad? ¿Cómo creer sin ser extrañamente crédulo, que los mejores cerebros durante una decena de siglos se hayan agotado, sin fruto alguno, en especulaciones vanas y severas? Pienso a veces (pero vergonzantemente y en el secreto de mi corazón) que un futuro más o menos lejano contemplará los inmensos trabajos realizados en nuestros días sobre lo *continuo,* lo *transfinito,* y algunos otros conceptos cantorianos, con ese aire de piedad que nosotros brindamos a las bibliotecas escolares... ¡Pero la teología tiene por materia ciertos textos y el Sr. Fabre no ha reculado ante el hebreo!...

Esa cultura general más esos hábitos de rigor, ese sentido práctico y decisivo, más esos conocimientos gloriosamente inútiles, muestran en conjunto una voluntad que los compone y los ordena. Llega a suceder que se los ordene a la poesía. El caso es relevante, puede esperarse ver un espíritu de tal preparación y de tal nitidez retomar según su naturaleza los problemas eternos sobre los que he dicho unas palabras, unas páginas atrás. Si se redujera a una inteligencia puramente técnica, lo veríamos sin duda innovar brutalmente, y aportar, en un arte antiguo, una energía a las invenciones ingenuas. Los ejemplos pueden encontrarse: el papel tolera todo, el deseo de sorprender es el más natural, el más fácil de concebir de los deseos, permite al último lector descifrar sin esfuerzo el secreto tan simple de muchas obras sorprendentes. Pero en un grado un poco más elevado de consciencia y conocimiento, se ve que el

lenguaje no es tan fácilmente perfectible, que la prosodia no se ha producido sin haber sido solicitada de múltiples maneras a lo largo de los siglos; se comprende que toda la atención y todo el trabajo que podemos dedicar a contradecir los resultados de tantas experiencias adquiridas, tienen necesariamente que fallarnos en otros puntos. Hay que pagar a un precio desconocido el placer de no utilizar lo conocido. Un arquitecto puede desdeñar la estática, o intentar serle infiel a las fórmulas de la resistencia de los materiales. Eso es burlarse de las probabilidades; la sanción, cien mil veces contra una, no se hará esperar. La sanción, en literatura, es menos pavorosa, es también mucho menos rápida, pero el tiempo, no obstante, se encarga de responder mediante el olvido de una obra al olvido de las reglas más elementales de la psicología aplicada. Así pues, nos interesa calcular nuestras audacias y nuestras prudencias tan correctamente como podamos.

El Sr. Fabre buen calculador no ha ignorado al poeta Lucien Fabre. Al haberse propuesto hacer este último lo que hay de más envidiable y difícil en nuestro arte —quiero decir un sistema de poemas formando drama espiritual, y drama acabado que se representa entre las potencias mismas de nuestro ser—, las precisiones y las exigencias del primero encontraban una función natural en esta construcción. El lector juzgará este esfuerzo curiosamente audaz para dar a estas entidades directamente puestas en práctica la vida y el movimiento más apasionado. Eros, el muy bello y muy violento Eros, pero un Eros secretamente sojuzgado a una Razón que desencadena los furores, como ella sabe hacerlo, es el verdadero corifeo de esos poemas. No digo que en ocasiones esta razón no se transluzca un poco demasiado nítidamente en el lenguaje. Me creí en

la obligación de discutir al Sr. Fabre algunas palabras de las que se ha servido, y que me parecen difícilmente absorbidas por la lengua poética. Es un reproche bastante inestable el que le hacía, esta lengua cambia como la otra y los términos geométricos que provocaban aquí y allá mis resistencias puede que se fundan a la larga, como lo han hecho tantas otras palabras técnicas, en el metal abstracto y homogéneo del lenguaje de los dioses.

Pero todo juicio que se quiera hacer sobre una obra debe tener en cuenta, ante todo, las dificultades que su autor se ha asignado. Puede decirse que la relación de esas molestias voluntarias, cuando se llegan a reconstruir, revela al instante el nivel intelectual del poeta, la calidad de su orgullo, la delicadeza y el despotismo de su naturaleza. El Sr. Fabre se ha impuesto nobles y rigurosas condiciones, ha querido que sus emociones, por intensas que aparecieran en sus versos, estén estrechamente combinadas entre sí y sometidas al invisible dominio del conocimiento. Tal vez, en algunas partes, esta reina tenebrosa y vidente sufre algunos sobresaltos y ciertas disminuciones de su imperio pues, como dice magníficamente el autor:

> La ardiente carne roe sin cesar
> las duras promesas por ella juradas.

¿Qué poeta podría quejarse?

2

Cuestiones de poesía

Desde hace unos cuarenta y cinco años he visto a la Poesía pasar por muchas tentativas, someterse a experiencias sumamente diversas, ensayar vías desconocidas, volver en ocasiones a ciertas tradiciones; participar, en suma, en las bruscas fluctuaciones y en el régimen de frecuente novedad que parecen característicos del mundo actual. La riqueza y la fragilidad de las combinaciones, la inestabilidad de los gustos y las transmutaciones rápidas de valores, en fin, la creencia en los extremos y la desaparición de lo duradero son los rasgos de esta época, que serían todavía más sensibles si no respondieran muy exactamente a nuestra propia sensibilidad, que se hace cada vez más obtusa.

Durante este último medio siglo se han pronunciado una sucesión de fórmulas o de modas poéticas, desde el tipo estricto y fácilmente definible del Parnaso, hasta las producciones más disolutas y las tentativas más auténticamente libres. Es conveniente, y es importante, añadir a este conjunto de invenciones, ciertas recupera-

---

Publicación original en la *Nouvelle Revue Français,* 256, 1935. Recogido en *Variété III,* 1936.

ciones, a menudo muy afortunadas: imitaciones, en los siglos XVI, XVII y XVIII, de formas puras o cultas, cuya elegancia es quizás imprescriptible.

Todas esas investigaciones se han instituido en Francia, lo que es bastante notable, al tener fama este país de poco poético, a pesar de haber dado más de un poeta de renombre. Es cierto que, desde hace aproximadamente trescientos años, se ha enseñado a los franceses a desconocer la verdadera naturaleza de la poesía y a tomar por caminos que conducen en dirección contraria a su morada. Enseguida lo demostraré fácilmente. Lo cual explica porqué los accesos de poesía que, de vez en cuando, se han dado entre nosotros, han debido producirse en forma de revuelta o de rebelión, o bien, por el contrario, se han concentrado en un pequeño número de cabezas fervientes, celosas de sus secretas certidumbres.

Pero, en esta misma nación poco melodiosa, se ha manifestado, durante el último cuarto de siglo pasado, una sorprendente riqueza de invenciones líricas. Hacia 1875, vivo todavía Victor Hugo, accediendo a la gloria Leconte de Lisle y los suyos, hemos visto nacer los nombres de Verlaine, de Stéphane Mallarmé, de Arthur Rimbaud, esos tres Reyes Magos de la poética moderna, portadores de presentes tan preciosos y de aromas tan raros que el tiempo transcurrido desde entonces no ha alterado ni el brillo ni la potencia de esos dones extraordinarios.

La extrema diversidad de sus obras añadida a la variedad de los modelos ofrecidos por los poetas de la generación precedente ha permitido y permite concebir, sentir y practicar la poesía en una formidable cantidad de maneras muy diferentes. Hoy los hay que siguen sin

duda a Lamartine, otros prolongan a Rimbaud. La misma persona puede cambiar de gusto y estilo, quemar a los veinte años lo que adoraba a los diez y seis, no sé qué íntima trasmutación permite deslizar de un maestro a otro el poder de encantar. El aficionado a Musset se afina y lo abandona por Verlaine. Alguien, precozmente alimentado de Hugo, se dedica por entero a Mallarmé.

Tales pasajes intelectuales se hacen, en general, en un cierto *sentido* antes que en el otro, que es mucho menos probable: debe ser rarísimo que el *Bateau ivre* transporte a la larga a *Le Lac.* En revancha, no puede perderse por amor a la pura y dura *Hérodiade* el gusto por la *Prière d'Esther.*

Esos desafectos, esos flechazos del amor o de la gracia, esas conversiones y sustituciones, esa posibilidad de estar sucesivamente *sensibilizados* por la acción de los poetas incompatibles son fenómenos literarios de primera importancia. Nunca se habla de ello.

Pero, ¿de qué hablamos al hablar de «Poética»?

Admiro que no exista aspecto de nuestra curiosidad en el cual la observación de las *cosas mismas* esté más descuidada.

Sé que es así en toda disciplina en la que se puede temer que la mirada completamente pura distraiga o desencante su objeto. He visto, no sin interés, el excitado descontento por lo que no hace mucho he escrito sobre la Historia, que se reducía a simples constataciones que todo el mundo puede hacer. Esa pequeña ebullición era muy natural y fácil de prever, ya que es más fácil reaccionar que reflexionar, y que ese minimum debe necesariamente triunfar en la mayor parte de los espíritus. En cuanto a mí, me cuido siempre de seguir ese arrebato de las ideas que huye al *objeto* observable, y, de signo en signo, vuela a enardecer

el sentimiento particular... Considero que hay que desaprender a sólo considerar lo que la costumbre y, sobre todo, la más poderosa de todas, el lenguaje, nos hacen considerar. Hay que intentar detenerse en otros puntos que los indicados por las *palabras*, es decir, *por los otros.*

Así pues voy a intentar mostrar cómo la costumbre trata a la Poesía, y cómo hace de ella lo que no es, a expensas de lo que es.

No podemos decir casi nada sobre la «Poesía» que no sea directamente inútil para todas las personas en cuya vida íntima esta singular potencia que la hace desear o darse a conocer se pronuncia como una pregunta inexplicable de su ser, o bien como su respuesta más pura.

Esas personas sienten la necesidad de lo que comunmente no sirve para nada, y perciben una especie de rigor en ciertas combinaciones de *palabras* completamente arbitrarias para otros ojos.

Las mismas no se dejan con facilidad enseñar a amar lo que no aman, ni a no amar lo que aman: algo que fue, antes y ahora, el esfuerzo principal de la crítica.

En cuanto a aquellos que de la Poesía no sienten fuertemente ni la presencia ni la ausencia, no es, sin duda, para ellos más que algo abstracto y misteriosamente admitido: algo tan vano como se quiera —aunque una tradición que es conveniente respetar atribuye a esta entidad uno de esos valores indeterminados, como algunos que fluctúan en el espíritu público—. La consideración que se le otorga a un título de nobleza en una nación democrática puede servir aquí de ejemplo.

Valoro de la esencia de la Poesía que sea, según las diversas naturalezas de los espíritus, o de valor nulo o de importancia infinita: lo que la asimila al mismo Dios.

Entre esos hombres sin gran apetito de Poesía, que no sienten la necesidad y que no la habrían inventado, la desgracia quiere que figuren un buen número de aquellos cuyo cargo o destino es juzgar, discurrir, excitar y cultivar el gusto; y, en suma, dispensar lo que no tienen. Con frecuencia le dedican toda su inteligencia y todo su celo: cuyas consecuencias hay que temer.

Se ven inevitablemente o conducidos u obligados a considerar bajo el nombre magnífico y discreto de «Poesía» objetos muy diferentes de aquel del que piensan que se ocupan. Todo les es válido, sin ellos saberlo, para esquivar o eludir inocentemente lo esencial. Les es válido todo lo que no lo es.

Se enumeran, por ejemplo, los medios aparentes de los que se sirven los poetas; se marcan las frecuencias y las ausencias en su vocabulario; se denuncian sus imágenes favoritas; se señalan las semejanzas de una y otra, y las imitaciones. Algunos intentan restituir sus secretos designios, y leer, en una engañosa transparencia, las intenciones o las alusiones en sus obras. Escrutan gustosamente, con una complacencia que deja ver cómo se extravían, lo que se sabe (o que se cree saber) de la vida de los autores, como si de ésta se pudiera conocer la verdadera deducción íntima y por otra parte como si las bellezas de la expresión, el acorde delicioso, siempre... *providencial,* de los términos y de los sonidos, fueran los efectos bastante naturales de las vicisitudes encantadoras o patéticas de una existencia. Pero todo el mundo ha sido feliz o desgraciado; y los extremos de la alegría

lo mismo que aquellos del dolor no les han sido negados a las más toscas y menos melodiosas de las almas. *Sentir* no supone *hacer sensible* —y todavía menos: *bellamente sensible...*

¿No es admirable que se busquen y se encuentren tantas maneras de tratar un tema sin tan siquiera rozar el principio, y demostrando por los métodos que se emplean, por los modos de la atención que se aplican, e incluso por el trabajo que se infligen, un desconocimiento pleno y perfecto de la verdadera *cuestión*?

Más aún: en la cantidad de eruditos trabajos que, desde hace siglos, se han consagrado a la Poesía, vemos maravillosamente pocos (y digo «pocos» para no ser absoluto) que no impliquen una negación de su existencia. Los caracteres más sensibles, los problemas más reales de este arte tan compuesto están así exactamente ofuscados por la clase de miradas que se fijan en él.

¿Qué se hace? Se trata al poema como si fuera divisible (*y debiera serlo*) en un *discurso de prosa* que se basta a sí mismo y consiste por sí mismo, o bien en un *fragmento de una música particular,* más o menos próxima a la música propiamente dicha, como la que puede producir la voz humana. Pero la nuestra no se eleva hasta el canto, el cual, por lo demás, no conserva las *palabras,* no se dedica más que a las *sílabas.*

En cuanto al *discurso de prosa* —es decir: discurso que puesto en otros términos desempeñaría la misma función—, a su vez es dividido. Se considera que se descompone, por una parte, en un pequeño texto (que puede reducirse en ocasiones a una sola palabra o al título de la obra) y, por otra parte, en una cantidad cualquiera de *palabra accesoria:* ornamentos, imágenes,

figuras, epítetos, «detalles bellos», cuya característica común es poder ser introducidos, multiplicados, suprimidos *ad libitum*...

Y en cuanto a la *música de poesía,* esa *música particular* de la que hablaba, para unos es imperceptible, para la mayoría, desdeñable, para algunos, objeto de investigaciones abstractas, en ocasiones sabias, generalmente estériles. Sé que se han dedicado honorables esfuerzos contra las dificultades de esta materia; pero me temo que las fuerzas hayan sido mal aplicadas. Nada más engañoso que los métodos llamados «científicos» (y las medidas o en particular los registros) que permiten siempre responder con un «hecho» a una pregunta incluso absurda o mal planteada. Su valor (como el de la lógica) depende de la manera de utilizarlos. Las estadísticas, los trazados sobre la cera, las observaciones cronométricas que se invocan para resolver preguntas de origen o de tendencia completamente «subjetivos», expresan *algo* —pero en este caso sus oráculos, lejos de sacarnos del apuro y de cerrar toda discusión, no hacen sino introducir, bajo las apariencias y el aparato del material de la física, toda una metafísica ingenuamente encubierta.

Por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y la longitud *media,* no extraemos el secreto de su gracia instantánea. No hemos visto, hasta ahora, que la loable curiosidad que se ha prodigado para escrutar los misterios de la música propia del lenguaje «articulado» nos haya aportado producciones de nueva y capital importancia. Pero ahí reside todo. La única prueba del saber real es el poder: poder de hacer o poder de predecir. Todo el resto es Literatura...

Sin embargo he de reconocer que esas investigaciones que encuentro poco fructuosas al menos tienen el

mérito de perseguir la precisión. La intención es excelente... El *aproximadamente* contenta con facilidad a nuestra época, siempre que la *materia* no está en juego. Nuestra época se siente a la vez más precisa y más superficial que ninguna otra: más precisa a su pesar, más superficial por sí sola. El accidente le resulta más precioso que la sustancia. Las personas le divierten y el hombre le aburre; y teme por encima de todo ese bienaventurado tedio, que en tiempos más tranquilos, y más vacíos, nos engendraba profundos, difíciles y deseables lectores. ¿Quién, y para quién, sopesaría hoy sus menores palabras? Qué Racine interrogaría a su Boileau familiar para obtener la licencia de sustituir por la palabra *miserable* la palabra *infortunado,* en un verso, lo cual no le fue concedido.

Puesto que me propongo separar un poco la Poesía de tanta prosa y espíritu de prosa que la abruma y la vela de conocimientos inútiles para el conocimiento y posesión de su naturaleza, bien puedo observar el efecto que esos trabajos producen sobre más de un espíritu de nuestra época. Sucede que el hábito de la exactitud extrema alcanzada en ciertos campos (convertida en familiar para la mayoría debido a la mucha aplicación en la vida práctica), tiende a convertir en vanas, si no insoportables, muchas especulaciones tradicionales, muchas tesis y teorías, que, sin duda, pueden todavía entretenernos, irritarnos un poco el intelecto, hacer escribir, e incluso hojear, más de un libro excelente, pero de los que sentimos, por otra parte, que nos bastaría una mirada un poco más activa, o algunas preguntas imprevistas, para ver cómo se resuelven en simples posibilidades verbales las ilusiones abstractas, los sistemas arbitrarios y las vagas perspectivas. En lo

sucesivo todas *las ciencias que cuentan únicamente con lo que dicen* se encuentran «virtualmente» depreciadas por el desarrollo de aquellas en las que se comprueban y utilizan a cada instante los resultados.

Imaginemos pues los juicios que pueden surgir en una inteligencia acostumbrada a cierto rigor cuando se le proponen ciertas «definiciones» y ciertos «desarrollos» que pretenden introducirla en la comprensión de las Letras y en particular de la Poesía. ¿Qué valor conceder a los razonamientos que se hacen sobre el «Clasicismo», el «Romanticismo», el «Simbolismo», etc., cuando tanto nos costaría unir los caracteres singulares y las cualidades de ejecución, que son el premio y asegurarían la conservación de determinada obra en *estado vivo,* a las pretendidas ideas generales y a las tendencias «estéticas» que se presume designan esos bellos nombres? Son términos abstractos y aceptados: pero convenciones que no son otra cosa que «cómodas», ya que el desacuerdo de los autores sobre sus significados es, de alguna manera, un requisito indispensable, y parecen hechos para provocarlo y dar pretexto a infinitas disensiones.

Es demasiado evidente que todas esas clasificaciones y esas opiniones ligeras nada añaden al goce de un lector capaz de amor, ni acrecientan en un hombre enterado la inteligencia de los medios que los maestros han empleado: no enseñan ni a leer ni a escribir. Además, apartan y eximen al espíritu de los problemas reales del arte; y sin embargo permiten a muchos ciegos discurrir admirablemente sobre el color. ¡Cuántas facilidades se escribieron por la gracia de la palabra «Humanismo», y qué de necedades para hacer creer a la gente en la invención de la «Naturaleza» por Rousseau!... Claro es que una vez adoptadas y absorbidas por el

público, entre mil fantasmas que le ocupan vanamente, esas apariencias de pensamientos adquieren un modo de existencia y dan pretexto y materia a una multitud de combinaciones de cierta originalidad escolar. Se descubre ingeniosamente un *Boileau* en *Victor Hugo,* un romántico en *Corneille,* un «psicólogo» o un realista en *Racine...* Todas ellas cosas que no son ni verdaderas ni falsas —y que por lo demás no pueden serlo.

Admito que no se haga ningún caso de la literatura en general, y de la poesía en particular. La belleza es una cuestión privada; la impresión de reconocerla y sentirla en un instante determinado es un accidente más o menos frecuente en una existencia, como sucede con el dolor y la voluptuosidad, pero más casual aún. Nunca es seguro que un objeto concreto nos seduzca, ni que habiendo agradado (o desagradado) en tal ocasión, nos guste (o disguste) en otra. Esta incertidumbre que desbarata todos los cálculos y todos los cuidados y que permite todas las combinaciones de las obras con los individuos, todos los desalientos y todas las idolatrías, hace que la suerte de los escritos participe de los caprichos, de las pasiones y variaciones de cualquier persona. Si alguien realmente aprecia determinado poema, se le admite que hable de ello como de un afecto personal —si es que habla—. He conocido a hombres tan celosos de aquello que admiraban tan perdidamente que soportaban mal el que otros estuvieran prendados e incluso que lo conocieran, considerando que el reparto deterioraba su amor. Preferían ocultar que difundir sus libros preferidos, tratándolos (en detrimento de la gloria general de los autores, y en provecho de su culto), como los sabios maridos de Oriente a sus esposas, a las que rodean de secreto.

Pero si se quiere, como requiere la costumbre, hacer de las Letras una especie de institución de utilidad pública, asociar al renombre de una nación —que es, en resumen, un *valor de Estado*— los títulos de «obras maestras», que deben inscribirse al lado de los nombres de sus victorias, y si, convirtiendo en medios de educación los instrumentos de placer espiritual, se asigna a esas creaciones una función de importancia en la formación y clase de los jóvenes, además hay que tener cuidado de no corromper con ello el exacto y verdadero sentido del arte. Esa corrupción consiste en sustituir por precisiones vanas y exteriores o por opiniones convencionales la precisión *absoluta* del placer o del interés directo que provoca una obra, para hacer de esta obra un *reactivo* al servicio del control pedagógico, una materia de desarrollos parásitos, un pretexto para problemas absurdos...

Todas esas intenciones concurren al mismo efecto: esquivar las cuestiones reales, organizar un error...

Cuando contemplo lo que se hace con la Poesía, lo que se le pide, lo que se contesta a su respecto, la idea que de ella se da en los estudios (y un poco en general), mi espíritu, que se considera (sin duda como consecuencia de la naturaleza íntima de los espíritus) el más simple de los espíritus posibles, se asombra «hasta el límite del asombro».

Se dice: no veo nada en todo esto que me permita leer mejor este poema, *aplicarlo* mejor para mi goce; ni concebir más distintamente la estructura. Se me incita a algo muy distinto, y se busca todo para apartarme de lo *divino*. Se me enseñan fechas, biografía, se me entretiene con querellas, con doctrinas que poco me importan, cuando del canto y del arte sutil de la voz portadora de ideas se trata... ¿Dónde se encuentra lo esencial en esas

palabras y en esas tesis? ¿Qué se hace con lo que se observa inmediatamente en un texto, con las sensaciones que se las ha arreglado para producir? Llegará el momento de tratar de la vida, de los amores y de las opiniones del poeta, de sus amigos y de sus enemigos, de su nacimiento y de su muerte, cuando hayamos avanzado lo bastante en el *conocimiento poético* de su poema, es decir, cuando nos hayamos hecho instrumento de la cosa escrita, de manera que nuestra voz, nuestra inteligencia y todos los resortes de nuestra sensibilidad se hayan adaptado para dar vida y poderosa presencia al acto de creación del autor.

A la menor pregunta concreta surge el carácter superficial y vano de los estudios y de las enseñanzas sobre los que acabo de asombrarme. Mientras escucho esas disertaciones en las que no faltan ni los «documentos» ni las sutilezas, no puedo menos de pensar que ni siquiera sé qué es una *Frase*... Varío en lo que entiendo por un *Verso.* He leído o forjado veinte «definiciones» del *Ritmo,* de las que no apruebo ninguna... ¡Qué digo!... Si solamente me detengo a pensar qué es una *Consonante,* me pregunto, consulto, y no recojo sino apariencias de conocimiento nítido, distribuido en veinte pareceres contradictorios...

Si se me ocurre ahora informarme de esas funciones, o mejor de esos abusos del lenguaje, que se agrupan bajo el nombre vago y general de «figuras», sólo encuentro los vestigios abandonados del muy imperfecto análisis que intentaron los Antiguos de esos fenómenos «retóricos». Ahora bien, esas figuras, tan descuidadas por la crítica de los modernos, desempeñan un papel de primera importancia, no solamente en la poesía declarada y organizada, sino también en ésa poesía perpetuamente activa y organizada que atormenta el vocabulario fijo,

dilata o restringe el sentido de las palabras, opera sobre ellas por simetrías o por conversiones, altera a cada instante los valores de esa moneda fiduciaria; y unas veces por las bocas del pueblo, otras veces por las necesidades imprevistas de la expresión técnica, o bien bajo la pluma vacilante del escritor, engendra esa variación de la lengua que la convierte insensiblemente en otra. Nadie parece haberse ni siquiera propuesto reanudar ese análisis. Nadie busca en el examen en profundidad de esas sustituciones, de esas contraídas notaciones, de esos pensados menosprecios y de esos expedientes, hasta ahora tan vagamente definidos por los gramáticos, las propiedades que suponen y que no pueden ser muy diferentes de aquellas que en ocasiones evidencia el genio geométrico y su arte para crearse instrumentos de pensamiento cada vez más ágiles y penetrantes. El Poeta, sin saberlo, se mueve en un orden de relaciones y de transformaciones *posibles*, de las que no percibe o no persigue más que los efectos momentáneos y particulares que tienen importancia en determinado estado de su operación interior.

Admito que las investigaciones de esta clase son terriblemente difíciles y que su utilidad sólo puede manifestarse a pocos espíritus; y concedo que es menos abstracto, más fácil, más «humano», más «vivo», desarrollar consideraciones sobre las «fuentes», las «influencias», la «psicología», los «medios» y las «inspiraciones» poéticas que consagrarse a los problemas orgánicos de la expresión y de sus efectos. No niego el valor ni pongo en duda el interés de una literatura que tiene a la Literatura misma como decorado y a los autores mismos como sus personajes, pero he de constatar que no he encontrado gran cosa que pueda servirme positivamente. Eso está bien para conversaciones, discusiones, confe-

rencias, exámenes o tesis, y todos los temas exteriores de ese género —cuyas exigencias son bien distintas de las del mano a mano despiadado entre el *querer* y el *poder* de alguien—. La Poesía se forma o se comunica en el abandono más puro o en la espera más profunda: si se toma por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar: en el ser, y muy poco en sus alrededores.

¡Qué sorprendente es —me dice todavía mi espíritu de simplicidad— que una época que impulsa hasta un punto increíble, en la fábrica, en la construcción, en la palestra, en el laboratorio o en las oficinas, la disección del trabajo, la economía y eficacia de los actos, la pureza y limpieza de las operaciones, rechace en las artes las ventajas de la experiencia adquirida, rehuse invocar otra cosa que la improvisación, el fuego del cielo, el recurso al azar bajo diversos nombres halagüeños!... En ninguna época se ha marcado, expresado, afirmado e incluso proclamado con más fuerza, el desprecio de lo que garantiza la perfección propia de las obras, les da mediante las relaciones de sus partes la unidad y la consistencia de la forma, y todas las cualidades que los golpes más acertados no pueden conferirles. Pero somos instantáneos. Demasiadas metamorfosis, y revoluciones de todas clases, demasiadas transmutaciones rápidas de gustos en disgustos y de cosas en mofa en cosas que no tienen precio, demasiados valores demasiado diversos simultáneamente dados nos acostumbran a contentarnos con los primeros términos de nuestras impresiones. ¿Y cómo soñar en nuestros días con la duración, especular sobre el porvenir, querer *legar*? Nos parece bastante vano tratar de resistir al «tiempo» y ofrecer a desconocidos que vivirán dentro de doscientos años modelos que puedan conmoverlos.

Encontramos casi inexplicable que tantos grandes hombres hayan pensado en nosotros y que quizás se hayan convertido en grandes hombres por haberlo hecho. En fin, todo nos parece tan precario y tan inestable en todas las cosas, tan necesariamente accidental, que hemos llegado a hacer de los accidentes de la sensación y de la consciencia menos consistente, la sustancia de muchas obras.

En resumen, la superstición de la posteridad, abolida; la preocupación del mañana, disipada; la composición, la economía de medios, la elegancia y la perfección, imperceptibles para un público menos sensible y más ingenuo que en otro tiempo. Es bastante natural que el arte de la poesía y la inteligencia de ese arte se vean (como tantas otras cosas) afectados hasta el punto de impedir toda previsión, e incluso toda imaginación, de su destino incluso próximo. La suerte de un arte está vinculada, por una parte, a la de sus medios naturales, por otra, a la de los espíritus que se pueden interesar, y que encuentran en él la satisfacción de una verdadera necesidad. Hasta ahora, y desde la más lejana antigüedad, la lectura y la escritura eran las únicas formas de intercambio así como los únicos procedimientos de trabajo y de conservación de la expresión mediante el lenguaje. Ya no podemos responder de su futuro. En cuanto a los espíritus, vemos que están solicitados y seducidos por tantos prestigios inmediatos, tantos excitantes directos que les aportan sin esfuerzo las sensaciones más intensas, y les representan la vida misma y la naturaleza en todo, que podemos poner en duda si nuestros nietos encontrarán el menor sabor a las gracias caducas de nuestros más extraordinarios poetas, y a toda la poesía en general.

Siendo mi intención demostrar por la manera en que la Poesía está generalmente considerada hasta qué punto es generalmente desconocida —víctima lamentable en ocasiones de las más poderosas inteligencias, aunque carecen de discernimiento en cuanto a ella—, debo proseguir y dejarme llevar a algunas precisiones.

Citaré en primer lugar al gran d'Alembert: «*Esta es, me parece,* escribe, *la ley rigurosa, pero justa, que nuestro siglo impone a los poetas: ya sólo reconoce como bueno en verso lo que encontraría excelente en prosa.*»

Esta sentencia es de aquellas en las que lo contrario es exactamente aquello que pensamos que hay que pensar. A un lector de 1760 le habría bastado formular lo contrario para encontrar lo que *debía* buscarse y disfrutarse en el curso bastante cercano de los tiempos. No digo que d'Alembert se equivocó, ni su siglo. Digo que él creía hablar de Poesía, mientras que bajo ese nombre pensaba en una cosa muy distinta.

¡Bien sabe Dios si desde el enunciado de ese «*Teorema de d'Alembert*», los poetas se han desvivido para contradecirlo!...

Unos, impulsados por el instinto, han huido, en sus obras, muy lejos de la prosa. Se han deshecho, acertadamente incluso, de la elocuencia, de la moral, de la historia, de la filosofía y de todo aquello que no se desarrolla en el intelecto sino a expensas de las *especies de la palabra.*

Otros, un poco más exigentes, han intentado, mediante un análisis cada vez más fino y preciso del deseo y del goce poéticos y de sus resortes, construir una poesía que nunca pudiera reducirse a la expresión de un pensamiento, ni traducirse, sin perecer, a otros términos. Supieron que la transmisión de un estado poético que compromete a todo el ser sintiente es una cosa distinta

que la de una idea. Comprendieron que el sentido literal de un poema no es, y no cumple, todo su fin; que no es por lo tanto necesariamente *único.*

Sin embargo, pese a investigaciones y creaciones admirables, el hábito adquirido de juzgar los versos según la prosa y su función, de evaluarlos, en cierto sentido, *según la cantidad de prosa que contienen;* el temperamento nacional más y más *prosaico* a partir del siglo XVI; los sorprendentes errores de la enseñanza literaria; la influencia del teatro y de la poesía dramática (es decir, de la *acción,* que es esencialmente *prosa)* perpetúan muchos absurdos y muchas prácticas que testimonian la ignorancia más manifiesta de las condiciones de la poesía.

Sería fácil redactar una tabla de los «criterios» del espíritu antipoético. Sería la lista de las maneras de tratar un poema, de juzgarlo y de hablar de él, maniobras directamente opuestas a los esfuerzos del poeta. Transladadas a la enseñanza, en la que son imperativas, esas vanas y bárbaras operaciones tienden a arruinar desde la infancia el sentido poético, y hasta la noción del placer que podría dar.

Distinguir en el verso el fondo y la forma, un tema y un desarrollo, el sonido y el sentido; considerar la rítmica, la métrica y la prosodia como naturalmente y fácilmente separables de la expresión *verbal misma,* de las *palabras mismas* y de la *sintaxis,* he ahí otros tantos síntomas de no comprensión o de insensibilidad en materia poética. *Poner* o *hacer poner en prosa un poema; hacer de un poema un material de instrucción o de exámenes,* no son menores actos de herejía. Es una verdadera perversión ingeniárselas así para tomar en sentido contrario los principios de un arte, cuando se

trataría, por el contrario, de introducir a los espíritus en un universo de lenguaje que no es el sistema común de los intercambios de signos por actos o ideas. El poeta dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen la costumbre y la necesidad. Son sin duda las mismas palabras, pero en absoluto los mismos valores. Es el no-uso, el *no decir «que llueve»* es su quehacer, y todo lo que afirma, todo lo que demuestra que no habla en prosa es bueno para él. Las rimas, la inversión, las figuras desarrolladas, las simetrías y las imágenes, todo ello, hallazgos o convenciones, son otros tantos medios de oponerse a la vertiente prosaica del lector (lo mismo que las famosas «reglas» del arte poético producen el efecto de recordar incesantemente al poeta el *universo complejo* de este arte). La imposibilidad de reducir a prosa su obra, de *decirla,* o de *comprenderla en tanto que prosa* son condiciones imperiosas de existencia, fuera de las cuales esta obra no tiene *poéticamente* ningún sentido.

Después de tantas proposiciones negativas, debería ahora entrar en lo positivo del tema, pero me parecería poco apropiado hacer preceder una recopilación de poemas, en donde aparecen las tendencias y las formas de ejecución más diferentes, de una exposición de ideas muy personales, pese a mis esfuerzos por mantener y componer observaciones y razonamientos que todo el mundo puede rehacer. Nada más difícil que no ser uno mismo o que no serlo más que hasta donde se quiere.

3

Discurso sobre la estética

Señores,

Su Comité no teme la paradoja, puesto que ha decidido que hable aquí —como se colocaría una obertura de música fantástica al comienzo de una gran ópera— un simple aficionado muy azorado ante los representantes más eminentes de la Estética, delegados de todas las naciones.

Pero, quizá, este acto soberano, y ante todo bastante sorprendente, de sus organizadores, se explica por una consideración que les expongo, que permitiría transformar la paradoja de mi presencia parlante en este lugar, en el momento solemne de la apertura de los debates de este Congreso, en una medida de significado y de alcance bastante profundos.

Con frecuencia he pensado que en el desarrollo de toda ciencia constituida y ya bastante alejada de sus orígenes, podía ser en ocasiones útil, y casi siempre

---

Discurso pronunciado en el Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte el 8 de agosto de 1937 y publicado en las *Actas* del Congreso (París, Alcan, 1937). Recogido en *Variété IV*, 1938.

interesante, interpelar a un mortal entre los mortales, invocar a un hombre suficientemente profano en esta ciencia, y preguntarle si tiene alguna idea del objeto, de los medios, de los resultados, de las aplicaciones posibles de una disciplina, de la que admito que conoce el nombre. Lo que respondería no tendría por lo general ninguna importancia, pero garantizo que esas preguntas dirigidas a un individuo que sólo cuenta con su simplicidad y su buena fe, se reflejarían de algún modo en su ingenuidad y volverían a los sabios hombres que le preguntan para reavivar en ellos ciertas dificultades elementales o ciertas convenciones iniciales, de aquellas que se olvidan, y que se borran con tanta facilidad del espíritu, cuando se avanza en las delicadezas y en la fina estructura de una investigación apasionadamente perseguida e intensificada.

Una persona que le dijera a otra (con la cual represento una ciencia): *¿Qué hace? ¿Qué busca? ¿Qué quiere? ¿Dónde piensa llegar? En resumen, ¿quién es usted?* sin duda obligaría al espíritu interrogado a un fructuoso examen retrospectivo sobre sus intenciones primeras y sus fines últimos, sobre las raíces y el principio motor de su curiosidad, y por último, sobre la sustancia misma de su saber. Y esto puede no carecer de interés.

Si es ese, Señores, el papel de ingenuo al que el Comité me destina, me tranquilizo de inmediato, y sé lo que vengo a hacer: vengo a ignorar en voz alta.

Declaro en primer lugar que el solo nombre de la Estética siempre me ha realmente maravillado, y que sigue produciendo en mí un efecto de turbación, si no de intimidación. Hace vacilar mi espíritu entre la idea

extrañamente seductora de una «Ciencia de lo Bello», que, por una parte, nos haría discernir sin duda alguna lo que hay que amar, lo que hay que odiar, lo que hay que aclarar, lo que hay que destruir; y que, por otra parte, nos enseñaría a producir, *sin duda alguna,* obras de arte de un incontestable valor; y enfrente de esa primera idea, la idea de una «Ciencia de las Sensaciones», no menos seductora, y tal vez aún más seductora que la primera. Si tuviera que elegir entre el destino de ser un hombre que sabe cómo y porqué una cosa es eso que llamamos «bella», y el de saber lo que es *sentir,* creo que elegiría la última, con la reserva mental de que este conocimiento, si fuera posible (y me temo que no sea ni tan siquiera concebible), me revelaría enseguida todos los secretos del arte.

Pero, en esta confusión, me ayuda el pensamiento de un método muy cartesiano (ya que hay que honrar y seguir a Descartes, este año) que, basándose en la observación pura, me dará una noción precisa e irreprochable de la Estética.

Me esforzaré por hacer una «enumeración muy completa» y una revisión de las más generales, como se aconseja en el *Discurso.* Me coloco (pero ya estoy colocado) fuera del recinto donde se elabora la Estética, y observo lo que sale. Me ocupo de tomar nota de los temas; intento clasificarlos, y consideraré que el número de mis observaciones basta para mi propósito cuando vea que ya no necesito formar una nueva clase. Entonces decretaré ante mí mismo que la Estética, en esa fecha, es el conjunto así reunido y ordenado. En verdad, ¿puede ser otra cosa o puedo yo hacer algo más seguro y sensato? Pero lo que es seguro y sensato no siempre es lo más conveniente ni lo más claro, y pienso que

ahora debo, para construir una noción de la Estética que me sirva para algo, intentar resumir en pocas palabras el objeto común de todos esos productos del espíritu. Mi tarea es consumir esta inmensa materia... Compulso; hojeo... ¿Qué es lo que encuentro? El azar me ofrece primero una página de Geometría pura, otra que es de la jurisdicción de la Morfología biológica. He aquí un gran número de libros de Historia. Y ni la Anatomía, ni la Fisiología, ni la Cristalografía, ni la Acústica faltan en la colección; ésta con un capítulo, aquélla con un párrafo, casi no hay ciencia que no pague tributo.

¡Y todavía estoy muy lejos de la verdad!... Abordo el infinito innumerable de las técnicas. De la talla de las piedras a la gimnástica de las bailarinas, de los secretos de la vidriera al misterio de los barnices de los violines, de los cánones de la fuga a la fundición de la cera perdida, de la dicción de los versos a la pintura al encauste, al corte de los trajes, a la marquetería, al trazado de los jardines, ¡qué de tratados, de álbumes, de tesis, de trabajos de toda dimensión, de toda edad, de todo formato!... La enumeración cartesiana se hace irrisoria ante esta prodigiosa diversidad en la que la *habilidad manual* avecinda con la *sección aúrea.* Parece no haber límites a esta proliferación de investigaciones, de procedimientos, de contribuciones, que sin embargo tienen, todos, alguna relación con el objeto que pienso, y del que pido la idea clara. Medio desalentado abandono la explicación de la cantidad de las técnicas... ¿Qué me queda por consultar? Dos montones de desigual importancia: uno me parece formado por obras en las que la moral interpreta un gran papel. Entreveo que se trata de las relaciones intermitentes del Arte y del Bien, y me

aparto de inmediato de esa pila, atraído como estoy por un bien más importante. Algo me dice que mi última esperanza de fraguar en unas palabras alguna definición de la Estética se encuentra en éste...

Vuelvo en mí y ataco ese lote reservado, que es una pirámide de producciones metafísicas.

Ahí es, Señores, donde creo que encontraré el germen y la primera palabra de su ciencia. Todas sus investigaciones, en tanto que pueden agruparse, se refieren a un acto inicial de la curiosidad filosófica. La Estética nació un día de una observación y de un apetito de filósofo. Sin duda este acontecimiento no fue del todo accidental. Era casi inevitable que en su empresa de ataque general de las cosas y de transformación sistemática de todo aquello que sucede en el espíritu, el filósofo, procediendo de pregunta en respuesta, esforzándose por asimilar y reducir a un tipo de expresión coherente que está en él la variedad del conocimiento, encontrara ciertas cuestiones que no se alineaban ni entre las de la Inteligencia pura, ni en la esfera de la simple sensibilidad, ni tampoco en los campos de la acción ordinaria de los hombres; pero que provienen de esas modas diversas y las combinan tan estrechamente que hubo que considerarlas aparte de todos los otros temas de estudio, atribuirles un valor y una significación irreductibles, buscarles un destino, encontrarles una justificación ante la razón, un fin como una necesidad, en el plan de un buen sistema del mundo.

La Estética así decretada, primeramente y durante mucho tiempo, se desarrolló *in abstracto* en el espacio del pensamiento puro, y fue construida en hiladas, a partir de los materiales brutos del lenguaje común, por el curioso e industrioso animal dialéctico que los disgrega

lo mejor que puede, aisla los elementos que cree simples, emparejando y contrastando los inteligibles, y se desvive para edificar la morada de la vida especulativa.

En la base de los problemas que había tomado por suyos, la naciente Estética consideraba una cierta clase de *placer.*

El placer, como el dolor (a los que no aproximo entre sí si no es para adaptarme a la costumbre retórica, pero cuyas relaciones, *si existen,* deben ser bastante más sutiles que la de «hacer pareja») son elementos siempre bastante molestos en una construcción intelectual. De todos modos son indefinibles, inconmensurables, incomparables. Ofrecen el carácter mismo de esta confusión, o de esta dependencia recíproca del observador y de la cosa observada, que está a punto de convertirse en la desesperación de la física teórica.

No obstante el placer de especie común, el hecho puramente sensorial, había recibido con bastante facilidad un papel funcional honorable y limitado: se le había asignado una función generalmente útil en el mecanismo de la conservación del individuo, y de toda confianza en el de la propagación de la raza; y no contradigo. En resumen, el fenómeno *Placer* estaba salvado a los ojos de la razón, por argumentos de finalidad bastante sólidos, antaño...

Pero hay placer y placer. Todo placer no se deja reconducir tan fácilmente a un lugar bien determinado en un buen orden de las cosas. Los hay que no sirven para nada en la economía de la vida y que, por otra parte, no pueden ser mirados como simples aberraciones de una facultad de sentirse necesario al ser viviente. Ni la utilidad ni el abuso los explican. Eso no es todo. Esa clase de placer es indivisible de desarrollos que exceden el ámbito de la sensibilidad, y la vinculan siempre a la

producción de modificaciones afectivas, de aquellas que se prolongan y se enriquecen en las vías del intelecto y que conducen en ocasioness a emprender acciones exteriores sobre la materia, sobre el sentido o sobre el espíritu de otro, exigiendo el ejercicio combinado de todas las potencias humanas.

Ese es el punto. Un placer que se ahonda a veces hasta comunicar una ilusión de comprensión íntima del objeto que la causa; un placer que excita la inteligencia, la desafía, y le hace amar su derrota; aún más, un placer que puede exacerbar la extraña necesidad de producir, o de reproducir la cosa, el acontecimiento o el objeto o el estado, al que parece vinculado, y que se convierte con ello en una fuente de actividad *sin término cierto,* capaz de imponer una disciplina, un celo, tormentos a toda una vida, y de llenarla, si no desbordarla, propone al pensamiento un enigma singularmente especioso que no podía escapar al deseo y al abrazo de la hidra metafísica. Nada más digno de la voluntad de poder del Filósofo que este orden de hechos en el que encontraba el *sentir,* el *coger,* el *querer* y el *hacer* enlazados por una relación esencial, que acusaba una reciprocidad notable entre esos términos, y se oponía al esfuerzo escolástico, si no cartesiano, de división de la dificultad. La alianza de una forma, de una materia, de un pensamiento, de una acción y de una pasión; la ausencia de un fin determinado y de ningún acabamiento que pueda expresarse en nociones finitas; un deseo y su recompensa regenerándose el uno por el otro; ese deseo convirtiéndose en creador y por ello, causa de sí; y apartándose a veces de toda creación particular y de toda satisfacción última, para revelarse deseo de *crear por crear,* todo ello animó el espíritu de metafísica: aplicó la misma atención que aplica a todos los demás problemas que acostumbra a

forjarse para ejercer su función de reconstructor del conocimiento en forma universal.

Pero un espíritu que aspira a ese grado sublime, donde espera establecerse en estado de supremacía, da forma al mundo que sólo cree representar. Es demasiado poderoso para no ver lo que se ve. Se le induce a apartarse insensiblemente de su modelo del que rechaza el verdadero rostro, que le propone solamente el caos, el desorden instantáneo de las cosas observables: se siente tentado a descuidar las singularidades e irregularidades que se expresan penosamente y que atormentan la uniformidad distributiva de los métodos. Analiza lógicamente lo que se dice. Aplica la cuestión y extrae, del adversario mismo, lo que éste no sospechaba que pensaba. Le muestra una invisible *sustancia* bajo lo visible, que es *accidente;* le cambia lo real en *apariencia;* se complace creando los nombres que faltan al lenguaje para satisfacer los equilibrios formales de las proposiciones: si falta algún *sujeto,* lo hace engendrar por un *atributo;* si la contradicción amenaza, la distinción se desliza en el juego, y salva la partida...

Y todo marcha bien —hasta un cierto punto.

Así, ante el misterio del placer del que hablo, el Filósofo justamente preocupado por encontrarle un lugar categórico, un sentido universal, una función inteligible; seducido, pero intrigado, por la combinación de voluptuosidad, de fecundidad, y de una energía bastante comparable a la que se desprende del amor, que estaba descubriendo; no pudiendo separar en ese nuevo objeto de su mirada la necesidad de lo arbitrario, la contemplación de la acción, ni la materia del espíritu, no dejó sin embargo de querer reducir con sus medios ordinarios de agotamiento y de división progresiva, a ese monstruo de la Fábula Intelectual, esfinge o grifón,

sirena o centauro, en quien la sensación, la acción, el sueño, el instinto, las reflexiones, el ritmo y la desmesura se componen tan íntimamente como los elementos químicos en los cuerpos vivientes; que en ocasiones nos es ofrecido por la naturaleza, pero como al azar, y otras veces está formado, al precio de inmensos esfuerzos del hombre, que de hecho lo produce con todo lo que puede gastar de espíritu, de tiempo, de obstinación y, en suma, de vida.

La Dialéctica, persiguiendo apasionadamente esa presa maravillosa, la acosó, la acorraló, la acució en el bosque de las Nociones Puras.

Allí es donde capturó la *Idea de lo Bello.*

Pero la caza dialéctica es una caza mágica. Al bosque encantado del Lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas. Pero el montero que se excita yendo a la caza de la «verdad», siguiendo una vía única y continua, en la que cada elemento sea el único que debe tomar para no perder ni la pista, ni la victoria del camino recorrido, se expone a no capturar por último más que su sombra. Gigantesca, en ocasiones; pero sombra al fin y al cabo.

Sin duda la aplicación del análisis dialéctico a problemas que no se encierran en un campo bien determinado, que no se expresan en términos exactos, fatalmente habían de producir «verdades» interiores al recinto convencional de una doctrina, y bellas realidades insumisas habían de venir siempre a perturbar la soberanía del Bello Ideal y la serenidad de su definición.

No digo que el descubrimiento de la *Idea de lo Bello* no haya sido un acontecimiento extraordinario y que

no haya engendrado consecuencias positivas de importancia considerable. Toda la historia del Arte occidental pone de manifiesto todo lo que se le debió, durante más de veinte siglos, en materia de estilos y de obras de primer orden. El pensamiento abstracto se ha mostrado en este caso no menos fecundo de lo que lo fue en la edificación de la ciencia. Pero, con todo, esta idea llevaba en sí el vicio original e inevitable al que acabo de hacer alusión.

Pureza, generalidad, rigor, lógica eran en esta disciplina virtudes generadoras de paradojas, y ésta es la más admirable: ¡la Estética de los metafísicos exigía que se separase lo *Bello* de las *cosas bellas!*...

Ahora bien, si es cierto que no existe la ciencia de lo particular, no hay acción ni producción que no sea, por el contrario, esencialmente particular, y no hay sensación que subsista en lo universal. Lo real rechaza el orden y la unidad que el pensamiento quiere infligirle. La unidad de la naturaleza sólo aparece en los sistemas de signos expresamente hechos para este fin, y el universo no es más que una invención más o menos cómoda.

El placer, por último, no existe más que en el instante, nada más individual, más incierto, más incomunicable. Los juicios que hacemos no permiten ningún razonamiento, pues lejos de analizar su sujeto, por el contrario, y en verdad, añaden un *atributo de indeterminación:* decir de un objeto que es *bello* es darle valor de enigma.

Pero ya ni siquiera habrá ocasión de hablar de un bello objeto, puesto que hemos aislado lo *Bello* de las *cosas bellas.* No sé si se ha observado lo bastante esta sorprendente consecuencia: que la deducción de una Estética Metafísica, que tiende a sustituir un conoci-

miento intelectual por el efecto inmediato y singular de los fenómenos y por su resonancia específica, tiende a dispensarnos de la experiencia de lo Bello, en tanto que se encuentra en el mundo sensible. Una vez alcanzada la esencia de la belleza, escritas sus fórmulas generales, consumidos la naturaleza junto con el arte, superados, sustituidos por la posesión del principio y por la certidumbre de sus desarrollos, todas las obras y todos los aspectos que nos encantaban pueden desaparecer, o sólo servir de ejemplos, de medios didácticos, provisionalmente exhibidos.

Esta consecuencia no está reconocida —no lo dudo—, tampoco es confesable. Ninguno de los didácticos de la Estética aceptará no necesitar de sus ojos y de sus oídos más allá de las ocasiones de la vida práctica. Y aún más, ninguno de ellos pretenderá que podría, gracias a sus fórmulas, entretenerse en ejecutar —o al menos en definir con toda precisión— incontestables obras maestras, sin poner de sí mismos otra cosa que la aplicación de su espíritu a una especie de cálculo.

Por lo demás, no todo es imaginario en esta suposición. Sabemos que algún sueño de ese género ha atormentado a más de una cabeza, y no de las menos poderosas; y sabemos, por otra parte, cómo la crítica, antaño, sentando preceptos infalibles, ha usado y abusado, en la estimación de las obras, de la autoridad que consideraba tener de sus principios. Y es que no existe tentación más grande que la de decidir soberanamente en materias inciertas.

La simple proposición de una «Ciencia de lo Bello» debía ser fatalmente invalidada por la diversidad de las bellezas producidas en el mundo y en la duración. Tratándose de placer no hay más que cuestiones de hecho. Los individuos gozan como pueden y de lo que

pueden; y la malicia de la sensibilidad es infinita. Los consejos más fundados fracasan por ella, aun cuando sean el fruto de las observaciones más sagaces y de los razonamientos más sutiles.

¿Hay algo más justo, por ejemplo, y más satisfactorio para el espíritu que la famosa regla de las unidades, tan conforme a las exigencias de la atención y tan favorable a la solidez, a la densidad de la acción dramática?

Pero un Shakespeare, entre otros, lo ignora y triunfa. Aquí me permitiría, de paso, manifestar una idea que me viene y que doy, como me viene, en el estado frágil de fantasía: Shakespeare, tan libre en el teatro, ha compuesto, por otra parte, ilustres sonetos, conforme a todas las reglas y visiblemente cuidados; ¿quién sabe si ese gran hombre no concedía mucho más valor a esos estudiados poemas que a las tragedias y a las comedias que improvisaba y modificaba en el mismo escenario, y para un público casual?

Pero el desprecio o el abandono que acabaron por extenuar la Regla de los Antiguos, no significa que los preceptos que la componen estén desprovistos de valor, sólo que se les atribuía un valor que era únicamente imaginario, el de las condiciones absolutas del *efecto más deseable* de una obra. Entiendo por «efecto más deseable» (es una definición de circunstancia) el que produciría una obra de la que la impresión inmediata que se recibe, el choque inicial, y el juicio que se hace con tranquilidad, la reflexión, el examen de su estructura y de su forma, se opusieran lo menos posible entre ellos. En la que, por el contrario, concordasen, confirmando el análisis y el estudio la satisfacción del primer contacto.

A muchas obras les sucede (y es también el objeto restringido de ciertas artes) que no pueden dar otra

cosa que los efectos de primera intención. Si nos detenemos en ellos, encontramos que sólo existen al precio de alguna inconsecuencia, o de alguna imposibilidad o de algún prestigio, que pondrían en peligro una mirada prolongada, preguntas indiscretas o una curiosidad excesiva. Hay monumentos de arquitectura que proceden exclusivamente del deseo de levantar un decorado impresionante que sea visto desde un punto elegido, y esta tentación conduce con frecuencia al constructor a sacrificar determinadas cualidades, cuya ausencia y carencia aparecen si uno se aparta un poco del lugar favorable previsto. El público confunde demasiado a menudo el arte restringido del decorado, en el que las condiciones se establecen con relación a un lugar bien definido y limitado, y requieren una perspectiva única y una determinada iluminación, con el arte completo en el que la estructura, las relaciones, hechas sensibles, de la materia, de las formas y de las fuerzas son dominantes, reconocibles desde todos los puntos de vista del espacio, e introducen, de alguna manera, como una presencia del sentimiento de la masa, de la potencia estática, del esfuerzo y de los antagonismos musculares que nos identifican con el edificio por una cierta consciencia de todo nuestro cuerpo.

Pido disculpas por esta digresión. Vuelvo a esa Estética de la que decía que ha recibido de los hechos casi tantos desmentidos como ocasiones en las que ha creído poder dominar el gusto, juzgar definitivamente el mérito de las obras, imponerse a los artistas y al público, y obligar a la gente a amar lo que no amaban y aborrecer lo que amaban.

Pero únicamente echó por tierra su pretensión. Era mejor que su sueño. Su error, a mi entender, sólo se refería a ella misma y a su verdadera naturaleza, a su verdadero valor y a su función. Se creía universal, por el

contrario, era maravillosamente ella misma, es decir, original. ¿Hay algo más original que oponerse a la mayoría de las tendencias, de los gustos y de las producciones existentes o posibles, que condenar la India y China, lo «gótico» y también lo morisco, y repudiar casi toda la riqueza del mundo por requerir y producir *otra cosa:* un objeto sensible de deleite que estuviera en un acuerdo perfecto con los recovecos y los juicios de la razón, y una armonía del instante con aquello que descubre con tiempo la duración?

En la época (que no ha prescrito) en la que surgieron grandes debates entre los poetas, unos defendiendo los versos llamados «libres», otros los versos de la tradición, que están sometidos a diversas reglas convencionales, me decía en ocasiones que la pretendida audacia de los unos, la pretendida servidumbre de los otros, no eran más que una cuestión de pura cronología, y que si hasta entonces sólo hubiera existido la libertad prosódica, y hubiéramos visto a algunas cabezas absurdas inventar de repente la rima y el alejandrino con cesura, hubiéramos gritado con locura o con la intención de mistificar al lector... Es bastante fácil, en las artes, concebir la permutación de los antiguos y los modernos, considerar a Racine como llegado un siglo después de Victor Hugo...

Nuestra Estética rigurosamente pura me parece por lo tanto una invención que se ignora en tanto que tal, y se ha tomado por deducción invencible de algunos principios evidentes. Boileau creía dejarse guiar por la razón: era insensible a toda la extravagancia y particularidad de los preceptos. ¿Hay algo más caprichoso que la proscripción del hiato? ¿Algo más sutil que la justificación de las ventajas de la rima?

Observemos que no hay nada más natural y puede que más inevitable que tomar lo que parece simple, evidente y general por otra cosa que el resultado local de una reflexión personal. Todo lo que se cree universal es un efecto particular. Todo universo que formamos, responde a un punto único, y nos encierra.

Pero, lejos de quitar importancia a la Estética razonada, le reservo, por el contrario, un papel positivo y de la mayor importancia real. Una Estética emanada de la reflexión y de una voluntad continua de la comprensión de los fines del arte, que lleve su pretensión hasta prohibir ciertos medios o a prescribir condiciones para el goce lo mismo que para la producción de las obras, puede rendir y ha rendido, de hecho, inmensos servicios a determinado artista o a determinada familia de artistas, a título de participación, de formulario de un cierto arte (y no de todo arte). Da las leyes bajo las cuales es posible alinear las numerosas convenciones y de las cuales pueden derivarse las decisiones de detalle que una obra reúne y coordina. Tales fórmulas pueden, además, tener en ciertos casos virtud creadora, sugerir muchas ideas que nunca se hubieran tenido sin ellas. La restricción es inventiva al menos tantas veces como la superabundancia de las libertades puede serlo. No llegaré a decir con Joseph de Maistre que todo lo que incomoda al hombre le fortifica. Tal vez De Maistre no pensaba que hay zapatos demasiado estrechos. Pero, tratándose de las artes, me respondería, sin duda bastante bien, que los zapatos demasiado estrechos nos harían inventar nuevas danzas.

Se puede observar que considero lo que llamamos el Arte clásico, que es el Arte armonizado con la Idea de lo Bello, como una singularidad y no como la forma de Arte más general y más pura. No digo que no sea ese

mi sentimiento personal, pero no doy a esta preferencia otro valor que el de ser mía.

El término *idea previa* que he utilizado significa, en mi pensamiento, que los preceptos elaborados por el teórico, el trabajo de análisis conceptual que ha realizado para pasar del desorden de los juicios al orden, del hecho al derecho, de lo relativo a lo absoluto, y de establecerse en una posesión dogmática, en lo más elevado de la consciencia de lo Bello, se convierten en utilizables en la práctica del Arte, a título de convención elegida entre otras igualmente posibles, por un acto no obligatorio, y no bajo la presión de una necesidad intelectual ineluctable, a la que no podemos sustraernos una vez que hemos comprendido de qué se trataba.

Pues lo que obliga a la razón sólo a ella obliga.

La razón es una diosa que creemos que vigila, pero que más bien duerme en alguna gruta de nuestro espíritu: algunas veces se nos aparece aconsejándonos calcular las diversas probabilidades de las consecuencias de nuestros actos. Nos sugiere, de vez en cuando (pues la ley de esas apariciones de la razón a nuestra consciencia es del todo irracional), simular una perfecta igualdad de nuestros juicios, una distribución de previsión exenta de preferencias secretas, un buen equilibrio de argumentos; y todo esto nos exige lo que más repugna a nuestra naturaleza: *nuestra ausencia.* Esta augusta Razón querría que intentáramos identificarnos con lo real con el fin de dominarlo, *imperare imperando,* pero somos reales nosotros mismos (o nada lo es), y lo somos especialmente cuando actuamos, lo que exige una tendencia, es decir, una desigualdad, es decir, una especie de injusticia, cuyo principio, casi invencible, es nuestra persona, que es singular y diferente de todas las demás, lo que es contrario a la razón. La razón ignora o asimila a las

personas, que, en ocasiones, le pagan con la misma moneda. Se ocupa solamente de tipos y de comparaciones sistemáticas, de jerarquías ideales de valores, de enumeración de hipótesis simétricas, y todo ello, cuya formación la define, sucede en el pensamiento, y no en otra parte.

Pero el trabajo del artista, incluso en el espacio exclusivamente mental de ese trabajo, no puede reducirse a operaciones de pensamiento directriz. Por una parte, la materia, los medios, el momento mismo, y una multitud de accidentes (los cuales caracterizan lo real, al menos para el no filósofo) introducen en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que, no solamente tienen importancia en lo imprevisto y en lo indeterminado en el drama de la creación, sino que concurren a hacerla racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio de las cosas, donde se hace *cosa;* y de pensable pasa a ser sensible.

Por otra parte, quiéralo o no, el artista no puede en absoluto distanciarse del sentimiento de lo arbitrario. Procede de lo arbitrario hacia una cierta necesidad, y de un cierto desorden hacia un cierto orden; y no puede prescindir de la sensación constante de esa arbitrariedad y de ese desorden, que se oponen a lo que nace bajo sus manos y que se le aparece como necesario y ordenado. Es ese contraste el que le hace sentir que crea, puesto que no puede deducir lo que le llega de lo que tiene.

Su necesidad es por ello muy diferente de la del lógico. Está toda en el instante mismo de ese contraste, y obtiene su fuerza de las propiedades de ese instante de resolución, que se tratará de recuperar a continuación, o de transponer o de prolongar, *secundum artem.*

La necesidad del lógico proviene de una cierta imposibilidad de pensar, que no permite la contradicción: tiene por fundamento la conservación rigurosa de las

convenciones de notación —*definiciones* y postulados—. Pero esto excluye del dominio dialéctico todo aquello que es indefinible o mal definible, todo aquello que no es esencialmente *lenguaje,* ni reductible a expresiones mediante el lenguaje. No existe contradicción sin *dicción,* es decir, *fuera del discurso.* El discurso es por consiguiente un fin para el metafísico, y no es más que un medio para el hombre que aspira a los actos. El metafísico, habiéndose preocupado en primer lugar de lo *Verdadero,* en lo cual ha puesto todas sus complacencias y al cual reconoce por su ausencia de contradicciones, cuando luego descubre la *Idea de lo Bello,* cuya naturaleza y consecuencias quiere desarrollar, no puede dejar de recordar la búsqueda de *su* Verdad; y he aquí que persigue bajo el nombre de lo *Bello,* algo *Verdadero* de segunda especie: inventa, sin percatarse, una *Verdad de lo Bello;* y de ese modo, como ya he dicho, separa lo *Bello* de los momentos y de las cosas, entre ellos los bellos momentos y las bellas cosas...

Cuando vuelve a las obras de arte, se siente tentado a juzgarlas según principios, pues su espíritu está domesticado para buscar la conformidad. Ante todo tiene que traducir su impresión en palabras, y enjuiciará con palabras, especulará sobre la unidad, la variedad y otros conceptos. Plantea la existencia de una Verdad en el orden del placer, conocible y reconocible por toda persona: decreta la igualdad de los hombres ante el placer, dictamina que hay verdaderos placeres y falsos placeres, y que pueden formarse jueces para decidir el derecho con toda infalibilidad.

No exagero. No cabe duda que la firme creencia en la posibilidad de resolver el problema de la subjetividad de los juicios en materia de arte y de gustos, haya estado más o menos establecida en el pensamiento de

todos aquellos que han soñado, intentado o llevado a cabo la edificación de una Estética dogmática. Reconozcamos, Señores, que ninguno de nosotros escapa a esa tentación, y se desliza lo bastante a menudo de lo singular a lo universal, fascinado por las promesas del demonio dialéctico. Ese seductor nos hace desear que todo se reduzca y se acabe en términos categóricos, y que el *Verbo* se encuentre en el fin de todas las cosas. Pero hay que responderle con esta simple observación: que la acción misma de lo Bello sobre alguien consiste en dejarle *mudo*.

Mudo, primero. Pero pronto observaremos esta extraordinaria consecuencia del efecto producido: si, sin la menor intención de juzgar, intentamos describir nuestras impresiones inmediatas del acontecimiento de nuestra sensibilidad que acaba de afectarnos, esta descripción exige de nosotros el empleo de la contradicción. El fenómeno nos obliga a estas expresiones escandalosas: *la necesidad de lo arbitrario, la necesidad por lo arbitrario.*

Situémonos entonces en el estado preciso: aquel al que nos transporta una obra que sea de aquellas que nos obligan a desearlas tanto más cuanto más las poseemos (no tenemos más que consultar nuestra memoria para encontrar, eso espero, un modelo de semejante estado). Nos encontraremos entonces una curiosa mezcla, o mejor, una curiosa alternancia de sentimientos nacientes, de los que creo que la presencia y el contraste son característicos.

Sentimos, por una parte, que la fuente o el objeto de nuestra voluntad nos viene tan bien que no podemos concebirla diferente. Incluso en ciertos casos de supremo contento comprobamos que nos transformamos, de una manera profunda, para convertirnos en aquel cuya sen-

sibilidad general es capaz de tal extremo o plenitud de delicia.

Pero no notamos menos, ni menos fuertemente, y como por otro sentido, que el fenómeno que causa y desarrolla en nosotros ese estado, y que nos inflige su potencia indivisible, *habría podido no ser,* e incluso, *hubiera debido no ser,* y se clasifica en lo improbable. Mientras que nuestro goce o nuestra alegría es fuerte como un hecho, la existencia y la formación del medio, del instrumento generador de nuestra sensación, nos parecen *accidentales:* esta existencia nos parece el efecto de un azar muy afortunado, de una suerte, de un don gratuito de la Fortuna. Es en aquello en que, observémoslo, se descubre una analogía particular entre el efecto de una obra de arte y el de un aspecto de la naturaleza, debido a algún accidente geológico, a una combinación pasajera de luz y de vapor de agua en el cielo, etc.

A veces, no podemos imaginar que un hombre como nosotros sea el autor de un bien tan extraordinario, y la gloria que le concedemos es la expresión de esta impotencia.

Ahora bien, ese sentimiento contradictorio existe en el grado más elevado en el artista: es una condición de toda obra. El artista vive en la intimidad de *su* arbitrariedad y en la espera de *su* necesidad. La pide en todo instante; la obtiene en las circunstancias más imprevistas, las más insignificantes, y no hay ninguna proporción, ninguna uniformidad de relación entre la grandeza del efecto y la importancia de la causa. Espera una respuesta *absolutamente precisa* (puesto que debe engendrar un acto de ejecución) a una pregunta *esencialmente incompleta:* desea el efecto que producirá en él aquello que de él puede nacer. En ocasiones el don precede a la

petición, y sorprende a un hombre que se encuentra colmado, sin preparación. Ese caso de gracia repentina es el que manifiesta más fuertemente el contraste del que acabamos de hablar entre las dos sensaciones que acompañan a un mismo fenómeno; lo que nos parece *haber podido no ser* se impone a nosotros con la misma potencia de *lo que no podía no ser*, y *que debía ser lo que es.*

Les confieso, Señores, que nunca he podido adelantar más en mis reflexiones sobre estos problemas, a menos de arriesgarme más allá de las observaciones que podía hacer sobre mí. Si me he extendido sobre la naturaleza de la Estética propiamente filosófica, es porque nos ofrece el tipo mismo de un desarrollo abstracto aplicado o infligido a una diversidad infinita de impresiones concretas y complejas. De ello se deduce que no habla de aquello que cree hablar y de lo que, además, no está demostrado que se pueda *hablar.* En todo caso fue incontestablemente creadora. Trátese de las reglas del teatro, de las de la poesía, de los cánones de la arquitectura o de la sección áurea, la voluntad de configurar una Ciencia del arte, o al menos de instituir los métodos, y, de alguna manera, organizar un terreno conquistado, o que creemos definitivamente conquistado, ha seducido a los más grandes filósofos. Es por lo que antaño me sucedió el confundir esas dos razas, y tal desvío no ha dejado de valerme algunos reproches bastante severos. He creído ver en Leonardo un pensador, en Spinoza, un estilo de poeta o arquitecto. Sin duda me he equivocado. Sin embargo me parecía que la forma de expresión exterior de un ser fue a veces menos importante que la naturaleza de su deseo y el modo de encadenamiento de sus pensamientos.

Sea como fuere, no tengo necesidad de añadir que no he encontrado la definición que buscaba. No odio ese resultado negativo. Si hubiera encontrado esa buena definición, podría haberme sentido tentado a negar la existencia de un objeto que le corresponde, y pretender que la Estética no existe. Pero lo que es indefinible no es necesariamente negable. Nadie, que yo sepa, se ha vanagloriado de definir las Matemáticas, y nadie duda de su existencia. Algunos han intentado definir la vida; pero el éxito de su esfuerzo fue siempre bastante vano: la vida no lo es menos.

La Estética existe; e incluso hay estetas. Voy, para terminar, a proponerles algunas ideas o sugestiones, que tendrán a bien considerarlas como las de un ignorante o de un ingenuo, o una acertada combinación de ambos.

Vuelvo al montón de libros, de tratados o de memorias que he considerado y explorado hace poco, y en el que he encontrado la diversidad que ya saben. ¿No podríamos clasificarlos como voy a decir?

Formaré un primer grupo que bautizaré: *Estésica,* y pondré todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones; pero más particularmente se colocarían los trabajos que tienen por objeto las excitaciones y las reacciones sensibles *que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido.* Estas son, en efecto, las modificaciones sensoriales de las que el ser viviente puede prescindir, y de las que el conjunto (que contiene, a título de *rarezas,* las sensaciones indispensables o utilizables) es nuestro tesoro. En él reside nuestra riqueza. Todo el lujo de nuestras artes ha bebido de sus recursos infinitos.

Otro montón reuniría todo lo que concierne a la producción de las obras; y una idea general de la *acción humana completa,* desde sus raíces psíquicas y fisiológicas,

hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos, permitiría subdividir ese segundo grupo, que denominaría Poética, o mejor *Poiética.* En una parte el estudio de la invención y de la composición, el papel del azar, el de la reflexión, el de la imitación; el de la cultura y del medio; en otra parte, el examen y el análisis de las técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y agentes de acción.

Esta clasificación es bastante burda. Es también insuficiente. Hace falta al menos un tercer montón en el que se acumularían las obras que tratan de los problemas en los que mi *Estésica* y mi *Poiética* se enredan.

Pero esta observación que me hago me hace temer que mi propósito sea ilusorio, y sospecho que cada una de las comunicaciones que se van a producir aquí demostrará su inanidad.

¿Qué me queda entonces de haber ensayado durante unos instantes el pensamiento estético, y puedo yo, a falta de una idea clara y resolutoria, al menos resumirme la multiplicidad de mis tanteos?

Ese examen retrospectivo sobre mis reflexiones sólo me aporta proposiciones negativas, notable resultado en suma. ¿No hay números que el análisis sólo define por negaciones?

Esto es lo que me digo:

Existe una forma de placer que no se explica; que no se circunscribe; que no se acantona ni en el órgano del sentido en el que nace, ni siquiera en el dominio de la sensibilidad; que difiere de naturaleza, de intensidad, de importancia y de consecuencia, según las personas, las circunstancias, las épocas, la cultura, la edad y el medio; que excita a acciones sin causa universalmente válida, y ordenadas para fines inciertos, a individuos

distribuidos como al azar en el conjunto de un pueblo; y esas acciones engendran productos de orden diverso cuyo valor de uso y valor de cambio dependen muy poco de lo que son. Finalmente, última negativa: todo el trabajo que nos hemos tomado para definir, regularizar, reglamentar, medir, estabilizar o asegurar ese placer y su producción ha sido vano e infructuoso hasta el momento; pero como es necesario que todo, en ese campo, sea imposible de circunscribir, han sido vanas sólo imperfectamente, y su fracaso no ha dejado de ser en ocasiones curiosamente creador y fecundo...

No oso decir que la Estética es el estudio de un sistema de negaciones, si bien hay alguna brizna de verdad en ello. Si cogemos los problemas de frente, como en un cuerpo a cuerpo, problemas que son el del goce y el de la potencia para producir el goce, las soluciones positivas, e incluso los simples enunciados, nos desafían.

Deseo, por el contrario, expresar un pensamiento muy distinto. Veo en sus investigaciones un porvenir maravillosamente vasto y luminoso.

Considérenlo: todas las ciencias más desarrolladas invocan o reclaman hoy, incluso en su técnica, la ayuda o la cooperación de consideraciones o de conocimientos cuyo estudio exacto les pertenece a ustedes. Los matemáticos sólo hablan de la belleza de estructura de sus razonamientos y de sus demostraciones. Sus descubrimientos se desarrollan mediante la percepción de analogía de formas. Al término de una conferencia dada en el Instituto Poincaré, el Sr. Einstein dijo que para acabar su construcción ideal de símbolos, se había visto obligado a «introducir algunos puntos de vista de arquitectura»...

La Física, por otra parte, se encuentra en la actualidad en la crisis de la imaginería inmemorial que, desde

siempre, le ofrecía la materia y el movimiento bien claros; el lugar y el tiempo, bien discernibles y reparables en cualquier escala; y disponía de las grandes facilidades que dan lo continuo y la similitud. Pero sus poderes de acción han superado todas las previsiones, y desbordan todos nuestros medios de representación figurada, invalidan incluso nuestra venerables categorías. Con todo la Física tiene nuestras sensaciones y nuestras percepciones por objeto fundamental. No obstante, las considera como sustancia de un universo exterior sobre el que tenemos alguna acción, y repudia o descuida aquellas de nuestras impresiones inmediatas a las que no puede hacer corresponder una operación que permite reproducirlas en condiciones «mensurables», es decir, vinculadas a la permanencia que atribuimos a los cuerpos sólidos. Por ejemplo, el color es solamente una circunstancia accesoria para el físico, únicamente retiene una indicación burda de frecuencia: en cuanto a los efectos de contraste, a los complementarios, y otros fenómenos del mismo orden, los aparta de sus caminos. Y se llega así a esta interesante constatación: en tanto que para el pensamiento del físico la impresión coloreada tiene el carácter de un accidente que se produce por tal valor o tal otro de una sucesión creciente e indefinida de números, el ojo del mismo sabio le ofrece un ejemplo restringido y cerrado de sensaciones que se corresponden dos a dos, de tal modo que si una se da con cierta intensidad y cierta duración, es inmediatamente seguida por la producción de la otra. Si alguien no hubiera visto nunca el *verde,* le bastaría mirar el *rojo* para conocerlo.

Me he preguntado a veces, pensando en las nuevas dificultades de la física, en todas las creaciones bastante inciertas que se ve obligada a hacer y rehacer todos los días, medio entidades, medio realidades, si, después de

todo, la retina no tendría, también ella, sus opiniones sobre los fotones y su teoría de la luz, si los corpúsculos del tacto y las maravillosas propiedades de la fibra muscular y de su inervación no serían interesados muy importantes en el gran asunto de la fabricación del tiempo, del espacio y de la materia. La Física debería volver al estudio de la sensación y de sus órganos.

¿Pero no es todo esto *Estésica*? Y si introdujéramos en la *Estésica* ciertas desigualdades y ciertas relaciones, ¿no estaríamos muy próximos a nuestra indefinible *Estética*?

Acabo de invocar ante ustedes el fenómeno de los complementarios que nos muestra, de la manera más simple y más fácil de observar, una auténtica creación. Un órgano cansado por una sensación parece huirla al emitir una sensación simétrica. Encontraríamos, igualmente, cantidad de producciones espontáneas, que se nos ofrecen a título de complementos de un sistema de impresiones sentido como insuficiente. No podemos ver una constelación en el cielo sin preveer de inmediato el trazado que une a los astros, y no podemos oír sonidos bastante próximos sin establecer una consecuencia y encontrarle un efecto en nuestros aparatos musculares que sustituya la pluralidad de esos elementos distintos por un proceso de generación más o menos complicado.

Se encuentran allí otras tantas *obras* elementales. Quizá el Arte esté hecho de la combinación de tales elementos. La necesidad de completar, de *responder*, o por lo simétrico o por lo semejante, la de llenar un tiempo vacío o un espacio desnudo, la de colmar una laguna, una espera, o la de ocultar el presente desgraciado con imágenes favorables, tantas manifestaciones de una potencia que, multiplicada por las transformaciones que sabe operar el intelecto, armado de una multitud de

procedimientos y de medios tomados de la experiencia de la acción práctica, ha podido elevarse a esas grandes obras de algunos individuos que alcanzan aquí y allá el grado más alto de *necesidad* que pueda obtener la naturaleza humana de la posesión de su *arbitrariedad*, como en respuesta a la variedad misma y a la indeterminación de todo lo posible que hay en nosotros.

4

Poesía y pensamiento abstracto

Con frecuencia se opone la idea de Poesía a la de Pensamiento, en particular de «Pensamiento abstracto». Se dice «Poesía y Pensamiento abstracto» como se dice el Bien y el Mal, el Vicio y la Virtud, lo Caliente y lo Frío. La mayoría cree, sin otra reflexión, que los análisis y el trabajo del intelecto, los esfuerzos de voluntad y de precisión en los que compromete al espíritu, no concuerdan con esa ingenuidad de origen, esa superabundancia de expresiones, esa gracia y esa fantasía que distinguen a la poesía, y que hacen reconocerla desde sus primeras palabras. Si se encuentra profundidad en un poeta, tal profundidad parece de una naturaleza muy distinta a la de un filósofo o un sabio. Algunos llegan a pensar que incluso la meditación sobre su arte, el rigor del razonamiento aplicado a la cultura de las rosas, sólo pueden perder a un poeta, puesto que el principal y más encantador objeto de su deseo ha de ser el de comunicar la impresión de un estado naciente

Conferencia en la Universidad de Oxford, publicada como folleto: *The Zaharoff lecture for 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1939. Recogida en *Variété V*, 1944.

(y felizmente naciente) de emoción creadora, que, mediante la virtud de la sorpresa y del placer, pueda sustraer indefinidamente el poema a toda reflexión crítica ulterior.

Es posible que esta opinión contenga una parte de verdad, aunque su simplicidad me haga sospechar que es de origen escolar. Tengo la impresión de que hemos aprendido y adoptado esta antítesis antes de toda reflexión, y que la encontramos asentada en nosotros, en el estado de contraste verbal, como si representara una relación neta y real entre dos nociones bien definidas. Hay que reconocer que el personaje siempre acuciado por terminar que llamamos *nuestro espíritu* siente debilidad por las simplificaciones de esa clase, que le dan todas las facilidades para formar una gran cantidad de combinaciones y de juicios, para desplegar su lógica y para desarrollar sus recursos teóricos, en resumen, para cumplir con su oficio de espíritu tan brillantemente como sea posible.

Sin embargo, ese contraste clásico, y como cristalizado por el lenguaje, siempre me ha parecido demasiado brutal, al mismo tiempo que demasiado cómodo, para no incitarme a examinar más de cerca las cosas mismas.

Poesía, Pensamiento abstracto. Se dice rápido, y enseguida creemos haber dicho algo lo bastante claro y lo suficientemente preciso para avanzar sin reparos, sin necesidad de volver sobre nuestras experiencias, para construir una teoría o establecer una discusión, en la que esta oposición, tan seductora por su simplicidad, será el pretexto, el argumento y la sustancia. Podremos incluso edificar toda una metafísica —o al menos una «psicología»— sobre esta base y elaborar un sistema de la vida mental, del conocimiento, de la invención y de la producción de las obras del espíritu, que necesaria-

mente deberá encontrar como consecuencia la misma disonancia lógica que le ha servido de germen...

En cuanto a mí, tengo la extraña y peligrosa manía de querer, en cualquier materia, comenzar por el principio (es decir, por *mi* principio individual), lo que equivale a recomenzar, a rehacer todo un camino, como si tantos otros no lo hubieran trazado y recorrido ya...

Este camino es el que nos ofrece o el que nos impone el *lenguaje.*

En todo tema, y antes de todo examen de fondo, considero el lenguaje; tengo la costumbre de proceder a la manera de los cirujanos que primero purifican sus manos y preparan el campo operatorio. Es lo que llamo la *limpieza de la situación verbal.* Perdónenme esta expresión que asimila las palabras y las formas del discurso a las manos y a los instrumentos de un operador.

Pretendo que hay que ponerse en guardia ante los primeros contactos de un problema con nuestro espíritu. Hay que ponerse en guardia ante las primeras palabras que pronuncian una pregunta en nuestro espíritu. Una pregunta nueva primero está en estado de infancia en nosotros; balbucea: no encuentra más que términos extraños, completamente cargados de valores y de asociaciones accidentales; está obligada a tomarlos. Pero con ello altera insensiblemente nuestra verdadera necesidad. Renunciamos sin saberlo a nuestro problema original, y finalmente creeríamos haber elegido una opinión completamente nuestra, olvidando que esa elección sólo se ha ejercido sobre una colección de opiniones que es la obra, más o menos ciega, del resto de los hombres y del azar. Así sucede con los programas de los partidos políticos, en los que ninguno es (ni puede ser) el que respondería exactamente a nuestra sensibilidad y a

nuestros intereses. Si elegimos uno, nos convertimos poco a poco en el hombre que hace falta a ese programa y a ese partido.

Las cuestiones de filosofía y de estética están tan ricamente oscurecidas por la cantidad, la diversidad, la antigüedad de las investigaciones, las disputas, las soluciones dadas en el recinto de un vocabulario muy restringido, en el que cada autor explota las palabras según sus tendencias, que el conjunto de esos trabajos me produce la impresión de un barrio, especialmente reservado a los espíritus profundos, en los Infiernos de los antiguos. Allí hay Danaidas, Ixiones, Sísifos que trabajan eternamente para llenar toneles sin fondo, para remontar la roca derrumbada, es decir, para redefinir la misma docena de palabras cuyas combinaciones constituyen el tesoro del Conocimiento Especulativo.

Permítanme añadir una última observación y una imagen a estas consideraciones preliminares. Esta es la observación: habrán observado sin duda este hecho curioso, que determinada *palabra*, que es perfectamente clara cuando la utilizan en el lenguaje *corriente*, y que no da lugar a ninguna dificultad cuando está enganchada en el tren rápido de una frase ordinaria, se convierte en mágicamente embarazosa, introduce una resistencia extraña, desbarata todos los esfuerzos de definición tan pronto como la retiran de la circulación para examinarla aparte y le buscan un sentido después de haberla sustraído a su función momentánea. Es casi cómico preguntarse qué significa exactamente un término que se utiliza a cada instante con plena satisfacción. Por ejemplo: cojo al vuelo la palabra Tiempo. Esa palabra era absolutamente límpida, precisa, honesta y fiel en su oficio, mientras representaba su parte en una conversación y era pronunciada por alguien que quería decir

algo. Pero aquí está completamente sola, cogida por las alas. Se venga. Nos hace creer que tiene más sentidos que funciones. No era más que un *medio*, y héla aquí convertida en *fin*, convertida en el objeto de un horroroso deseo filosófico. Pasa a ser enigma, abismo, tormento del pensamiento...

Lo mismo sucede con la palabra Vida, y con todas las demás.

Este fenómeno fácilmente observable ha adquirido para mí un gran valor crítico. He elaborado además una imagen que me representa bastante bien esta extraña condición de nuestro material verbal.

Cada palabra, cada una de las palabras que nos permiten franquear tan rápidamente el espacio de un pensamiento, y seguir el impulso de la idea que se construye ella misma su expresión, me parece una de esas planchas ligeras que se arrojan sobre una zanja o sobre una grieta de montaña, y que soportan el paso del hombre en rápido movimiento. Pero que pase sin pesar, que pase sin detenerse —y sobre todo, ¡que no se divierta bailando sobre la delgada plancha para probar su resistencia!...—. El frágil puente enseguida bascula o se rompe, y todo se va a las profundidades. Consulten su experiencia, y encontrarán que no comprendemos a los otros, y que no nos comprendemos a nosotros mismos si no es gracias a la *velocidad de nuestro paso sobre las palabras*. No hay que insistir sobre ellas, a riesgo de ver el discurso más claro descomponerse en enigmas, en ilusiones más o menos cultas.

Pero ¿cómo hacer para pensar —quiero decir: para *repensar*, para profundizar lo que parece merecer que se profundice— si consideramos el lenguaje esencialmente provisorio, como es provisorio el billete de banco o el cheque, en el que lo que llamamos el «valor» exige el

olvido de su verdadera naturaleza, que es la de un trozo de papel generalmente sucio? Ese papel ha pasado por tantas manos... Pero las palabras han pasado por tantas bocas, por tantas frases, por tantos usos y abusos que las precauciones más exquisitas se imponen para evitar una confusión demasiado grande en nuestras mentes, entre lo que pensamos y tratamos de pensar, y lo que el diccionario, los autores y, por lo demás, todo el género humano, desde los orígenes del lenguaje, quieren que pensemos...

Evitaré por lo tanto fiarme de lo que esos términos de *Poesía* y de *Pensamiento abstracto* me sugieren, apenas pronunciados. Pero me volveré hacia mí mismo. Buscaré mis auténticas dificultades y mis observaciones reales de mis verdaderos estados; encontraré mi racional y mi irracional; veré si la oposición alegada existe, y cómo existe en estado vivo. Confieso que tengo la costumbre de distinguir en los problemas del espíritu aquellos que yo habría inventado y que expresan una necesidad que realmente siente mi pensamiento, y los otros, que son los problemas de otro. Entre estos hay más de uno (pongamos 40 por ciento) que me parecen no existir, no ser sino apariencias de problemas: *yo no los siento.* Y en cuanto al resto, hay más de uno que me parece mal enunciado... No digo que tenga razón. Digo que veo en mí lo que pasa cuando intento reemplazar las fórmulas verbales por valores y significaciones no verbales, que sean independientes del lenguaje adoptado. Encuentro impulsiones e imágenes ingenuas, productos brutos de mis necesidades y de mis experiencias personales. *Es mi propia vida la que se sorprende,* y es ella, si puede, la que debe darme mis respuestas, pues solo en las reacciones de nuestra vida puede residir toda la fuerza, y casi la necesidad, de nuestra verdad. El

pensamiento que emana de esta vida no se sirve nunca con ella misma de ciertas palabras, que solamente le parecen buenas para el uso exterior: ni de algunas otras, de las que no ve el fondo, y que solamente pueden engañarla sobre su poder y su valor reales.

Así pues he observado en mí mismo tales estados que puedo llamar *Poéticos*, puesto que algunos de ellos han acabado finalmente en poemas. Se han producido sin causa aparente, a partir de un accidente cualquiera; se han desarrollado de acuerdo con su naturaleza, y de ese modo, me he encontrado durante algún tiempo separado de mi régimen mental más frecuente. Después he vuelto a ese régimen de intercambios ordinarios entre mi vida y mis pensamientos, una vez concluido mi ciclo. Pero había sucedido que *se había hecho un poema*, y que el ciclo, en su realización, dejaba algo tras sí. Ese ciclo cerrado es el ciclo de un acto que así ha ocasionado y restituido exteriormente una potencia de poesía...

Otras veces he observado que un incidente no menos insignificante causaba —o parecía causar— una excursión muy diferente, una desviación de naturaleza y de resultado muy distinto. Por ejemplo, una brusca aproximación de ideas, una analogía se apoderaba de mí, como una llamada de cuerno en un bosque hace aguzar el oído, y virtualmente orienta todos nuestros músculos que se sienten coordinados hacia algún punto del espacio y de la profundidad del follaje. Pero, esta vez, en lugar de un poema, se trataba de un análisis de esta súbita sensación intelectual que se apoderaba de mí. No se trataba de versos que se apartaban con mayor o menor facilidad de mi duración en esta fase; sino de alguna proposición que se destinaba a incorporarse a mis hábitos de pensamiento, alguna fórmula que

debía en lo sucesivo servir de instrumento a ulteriores investigaciones...

Me disculpo por exponerme de esta manera ante ustedes; pero considero más útil contar lo que uno ha sentido que simular un conocimiento independiente de cualquier persona y una observación sin observador. En realidad, no existe teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía.

No es mi pretensión aquí enseñarles lo que fuere. No les diría nada que no sepan, pero quizá se lo diga en otro orden. No les enteraría de que un poeta no siempre es incapaz de razonar una *regla de tres*, ni que un lógico no siempre es incapaz de considerar en las palabras otra cosa que los conceptos, las clases y los simples pretextos para silogismos.

Sobre este punto llegaría a añadir esta opinión paradójica: que si el lógico nunca pudiera ser más que lógico, no sería y no podría ser lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podría vivir la suya.

Así pues, mi experiencia me ha demostrado que el mismo *yo* hace papeles muy diferentes, que se hace abstractor o poeta, mediante sucesivas especializaciones, de la que cada una es una desviación del estado puramente disponible y superficialmente concertado con el medio exterior, que es el estado medio de nuestro ser, el estado de indiferencia de los cambios.

Veamos en primer lugar en qué puede consistir la sacudida inicial y *siempre accidental* que va a construir en nosotros el instrumento poético, y sobre todo cuáles son sus efectos. Al problema se le puede dar esta forma:

la Poesía es un arte del Lenguaje; ciertas combinaciones de palabras pueden producir una emoción que otras no producen, y que llamaremos *poética.* ¿Cuál es esta especie de emoción?

La conozco en mí por ese carácter de todos los objetos posibles del mundo ordinario, exterior o interior, los seres, los acontecimientos, los sentimientos y los actos que, permaneciendo como son comúnmente en cuanto a sus apariencias, se encuentran repentinamente en una relación indefinible, pero maravillosamente afinada con los modos de nuestra sensibilidad general. Es decir que esas cosas y esos seres conocidos —o mejor las ideas que los representan— cambian en alguna medida de valor. Se llaman los unos a los otros, se asocian muy diferentemente a como lo hacen en las formas ordinarias; se encuentran (permítanme esta expresión) *musicalizados,* convertidos en resonantes el uno por el otro, y casi armónicamente correspondientes. El universo poético así definido presenta grandes analogías con lo que podemos suponer del universo del sueño.

Puesto que la palabra *sueño* se ha introducido en este discurso, diré de paso que, en los tiempos modernos, a partir del romanticismo, se ha producido una confusión bastante explicable entre la noción de sueño y la de poesía. Ni el sueño ni la ensoñación son necesariamente poéticos, pueden serlo, pero las figuras formadas *al azar* sólo *por azar* son figuras armónicas.

Sin embargo, nuestros recuerdos de sueños nos enseñan, por una experiencia común y frecuente, que nuestra consciencia puede ser invadida, henchida, enteramente saturada por la producción de una *existencia* en la que los objetos y los seres parecen los mismos que aquellos que están en la vigilia; pero sus significaciones, sus relaciones y sus modos de variación y de sustitución

son muy distintos y nos representan, indudablemente, como símbolos o alegorías, las fluctuaciones inmediatas de nuestra sensibilidad *general*, no controlada por las sensibilidades de nuestros sentidos *especializados*. Es más o menos así como el *estado poético* se instala, se desarrolla, y por último se disgrega en nosotros.

Es decir, que este *estado de poesía* es perfectamente irregular, inconstante, involuntario, frágil, y que lo perdemos, lo mismo que lo obtenemos, *por accidente*. Pero ese estado no basta para hacer un poeta, como tampoco basta ver un tesoro en sueños para encontrarlo, al despertar, centelleando al pie de la cama.

Un poeta —no les choquen mis palabras— no tiene como función sentir el estado poético: eso es un asunto privado. Tiene como función crearlo en los otros. Se reconoce al poeta —o al menos cada uno reconoce al suyo— por el simple hecho de que convierte al lector en «inspirado». La inspiración es, positivamente hablando, una graciosa atribución que el lector concede a su poeta: el lector nos ofrece los méritos transcendentes de las potencias y las gracias que se desarrollan en él. Busca y encuentra en nosotros la causa maravillosa de su admiración.

Pero el efecto de la poesía, y la síntesis artificial de este estado por alguna obra, son cosas muy distintas; tan diferentes como puedan serlo una sensación y una acción. Una acción continua es bastante más compleja que una producción instantánea, sobre todo cuando tiene que manifestarse en un dominio tan convencional como el del lenguaje. Aquí ven despuntar en mis explicaciones ese famoso PENSAMIENTO ABSTRACTO que el uso opone a la POESIA. Volveremos sobre ello. Mientras tanto quiero contarles una historia verdadera, para hacerles sentir como lo he sentido yo, y de la

manera más curiosamente nítida, toda la diferencia que existe entre el estado o la emoción poética, incluso creadora y original, y la producción de una obra. Es una observación bastante sorprendente que he hecho sobre mí mismo, hace aproximadamente un año.

Había salido de casa para distraerme, con el paseo y las variadas miradas que genera, de alguna tarea molesta. Mientras seguía la calle en que vivo, me sentí de repente embargado por un ritmo que se me imponía y que pronto me dio la impresión de un funcionamiento extraño. Como si alguien se sirviera de mi *máquina para vivir.* Otro ritmo vino entonces a doblar el primero y a combinarse con él, y se establecieron no sé qué relaciones *transversales* entre esas dos leyes (me explico como puedo). Esto combinaba el movimiento de mis piernas andantes y no sé qué canto que yo murmuraba, o mejor que se murmuraba *por medio de mí.* Esta composición se hizo cada vez más complicada, y pronto superó en complejidad a todo aquello que yo podía razonablemente producir de acuerdo con mis facultades rítmicas ordinarias y utilizables. Entonces, la sensación de extrañeza de la que he hablado se hizo casi penosa, casi inquietante. No soy músico, ignoro enteramente la técnica musical, y he aquí que era presa de un desarrollo en varias partes, de una complicación en la cual nunca pudo soñar un poeta. Me dije entonces que había una equivocación de persona, que esa gracia se equivocaba de cabeza, puesto que yo nada podía hacer de tal don —que en un músico, sin duda, hubiera adquirido valor, forma y duración, mientras que esas partes que se mezclaban y deslizaban me ofrecían vanamente una producción cuya continuación culta y organizada maravillaba y desesperaba mi ignorancia.

Al cabo de una veintena de minutos el prestigio se desvaneció bruscamente dejándome al borde del Sena, tan perplejo como la pata de la Fábula que ve nacer un cisne del huevo que había empollado. El cisne voló y mi sorpresa se convirtió en reflexión. Sabía que pasear me lleva a menudo a una viva emisión de ideas, y que se crea cierta reciprocidad entre mi paso y mis pensamientos, modificando mis pensamientos mi paso; algo notable, pero relativamente comprensible. Se crea, sin duda, una armonización de nuestros diversos «tiempos de reacción», y es bastante interesante tener que admitir que hay una modificación recíproca posible entre un régimen de acción que es puramente muscular y una producción variada de imágenes, de juicios y de razonamientos.

Pero, en el caso del que les hablo, sucedió que mi movimiento de marcha se propagó a mi consciencia por un sistema de ritmos bastante hábil, en vez de provocar en mí ese nacimiento de imágenes, de palabras interiores y de actos virtuales que llamamos *ideas.* En cuanto a las ideas son cosas de una especie que me es familiar, son cosas que sé notar, provocar, maniobrar... *Pero no puedo decir lo mismo de mis ritmos inesperados.*

¿Qué pensar? Pensé que la producción mental durante la marcha debía responder a una excitación general que se prodigaba del lado de mi cerebro; esta excitación se satisfacía, se descargaba como podía, y, con tal que derrochara la energía, le importaba poco que fueran ideas, o recuerdos, o ritmos canturreados distraídamente. Ese día se prodigó en intuición rítmica que se desarrolló, antes de despertar, en mi conciencia, *a la persona que sabe que no sabe música.* Creo que es lo mismo que la *persona que sabe que no puede robar* todavía no está vigente en aquel que sueña que roba.

Les pido perdón por esta larga historia verdadera —al menos tan verdadera como una historia de este género puede serlo—. Observen que todo lo que he dicho o creído decir sucede entre lo que llamamos el *Mundo exterior*, lo que llamamos *Nuestro Cuerpo* y lo que llamamos *Nuestro Espíritu*, y requiere cierta colaboración confusa de esas tres grandes potencias.

¿Por qué les he contado esto? Para evidenciar la diferencia profunda que existe entre la producción impulsada por el espíritu, o mejor por el *conjunto de nuestra sensibilidad*, y la fabricación de las obras. En mi historia, la sustancia de una obra musical me fue libremente dada; pero la organización que la hubiera captado, fijado, rehecho, me faltaba. El gran pintor Degas me ha referido a menudo esa frase de Mallarmé tan justa y tan simple. Degas en ocasiones hacía versos y ha dejado algunos deliciosos. Pero con frecuencia encontraba grandes dificultades en ese trabajo accesorio de su pintura. (Por otra parte él era un hombre para introducir en cualquier arte toda la dificultad posible.) Dijo un día a Mallarmé: «Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas...» Y Mallarmé le respondió: «No es con las ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con las *palabras*».

Mallarmé tenía razón. Pero cuando Degas hablaba de ideas, pensaba en los discursos interiores o en las imágenes, que, después de todo, hubieran podido expresarse en *palabras*. Pero esas palabras, esas frases íntimas que llamaba sus ideas, todas esas intenciones y esas percepciones del espíritu, todo eso hace los versos. Hay entonces otra cosa, una modificación, una transformación, brusca o no, espontánea o no, laboriosa o no, que se interpone necesariamente entre ese pensamiento pro-

ductor de ideas, esa actividad y esa multiplicidad de preguntas y de resoluciones interiores; y luego, esos discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, *si no es la necesidad que deben crear ellos mismos;* que nunca hablan más que de cosas ausentes o de cosas profundamente y secretamente sentidas; extraños discursos, que parecen hechos por *otro* personaje que el que los dice, y dirigirse a *otro* que el que los escucha. En suma, es un *lenguaje dentro de un lenguaje.*

Consideremos estos misterios.

La poesía es un arte del lenguaje. El lenguaje, sin embargo, es una creación de la práctica. Observemos primero que toda comunicación entre los hombres sólo tiene alguna certidumbre en la práctica, y mediante la verificación que nos da la práctica. *Le pido fuego. Me da fuego:* me ha entendido.

Pero, al pedirme fuego, ha pronunciado algunas palabras sin importancia, con un determinado tono, y con un determinado timbre de voz —con una determinada inflexión y una determinada lentitud o una determinada precipitación que yo he podido notar—. He comprendido sus palabras, pues, sin pensarlo, le he tendido lo que me pedía, ese fuego. Pero he aquí que sin embargo la cuestión no ha terminado. Cosa rara: el sonido, y casi la figura de su pequeña frase, vuelve a mí, se repite en mí; como si se complaciera en mí; y a mí, a mí me gusta volver a oirla, esa pequeña frase que casi ha perdido su sentido, que ha dejado de servir, y que sin embargo quiere vivir todavía, pero una vida muy distinta. Ha adquirido un valor, y lo ha adquirido *a expensas de su significación finita.* Ha creado la necesidad de volver a ser escuchada... Hénos aquí al borde mismo

del estado de poesía. Esta experiencia minúscula va a bastarnos para descubrir más de una verdad.

Nos ha mostrado que el lenguaje puede producir dos espacios de efectos completamente diferentes. Unos, cuya tendencia es provocar lo necesario para anular enteramente el lenguaje mismo. Les hablo, y si han entendido mis palabras, esas mismas palabras están abolidas. Si han entendido, eso quiere decir que esas palabras han desaparecido de sus mentes, han sido sustituidas por una contrapartida, por imágenes, relaciones, impulsiones, y ustedes poseerán entonces con qué retransmitir esas ideas y esas imágenes a un lenguaje que puede ser muy diferente del que han recibido. *Comprender* consiste en la sustitución más o menos rápida de un sistema de sonidos, de duraciones y de signos por una cosa muy distinta, que es en suma una modificación o una reorganización interior de la persona a la que se habla. Y he aquí la contraprueba de esta proposición: la persona que no ha comprendido *repite,* o *se hace repetir* las palabras.

Por consiguiente, la perfección de un discurso cuyo único objeto es la comprensión consiste evidentemente en la facilidad con la que la palabra que lo constituye se transforma en algo muy distinto, y el *lenguaje,* ante todo en un *no lenguaje;* y a continuación, si así lo queremos, en una forma de lenguaje diferente de la forma primitiva.

En otros términos, en los empleos prácticos o abstractos del lenguaje, la forma, es decir, lo físico o lo sensible, y el acto mismo del discurso no se conserva; no sobrevive a la comprehensión; se disuelve en la claridad; ha actuado; ha cumplido su función; ha hecho comprender: ha vivido.

Pero, por el contrario, tan pronto como esta forma sensible adquiere por su propio efecto una importancia tal que se impone, y se hace, de alguna manera, respetar; y no sólo notar y respetar, sino también desear y por lo tanto recuperar —cuando algo nuevo se declara: estamos insensiblemente transformados, y dispuestos a vivir, a respirar, a pensar de acuerdo con un régimen y bajo leyes que ya no son del orden práctico—, es decir que nada de lo que suceda en ese estado se resolverá, acabará o abolirá por un acto determinado. Entramos en el universo poético.

Permítanme fortalecer esta noción de *universo poético* recurriendo a una noción equivalente, pero todavía mucho más fácil de explicar por ser mucho más simple, la noción de *universo musical.* Les pido que hagan un pequeño sacrificio: redúzcanse por un instante a su facultad de entender. Un simple sentido, como el del oído, nos ofrecerá todo lo que necesitamos para nuestra definición, y nos dispensará de entrar en todas las dificultades y sutilezas a las que nos conducirían la estructura convencional del lenguaje ordinario y sus complicaciones históricas. Vivimos a través del oído en el mundo de los ruidos. Es un conjunto generalmente incoherente e irregularmente alimentado por todos los incidentes mecánicos que ese oído puede interpretar a su manera. Pero el oído mismo separa de ese caos otro conjunto de ruidos particularmente relevantes y simples, es decir, bien reconocibles por nuestro sentido, y que le sirven de referencia. Son elementos que tienen relaciones entre sí y que nos resultan tan sensibles como esos mismos elementos. El intervalo de dos de esos ruidos privilegiados nos resulta tan nítido como cada uno de ellos. Son los *sonidos,* y esas unidades sonoras están capacitadas para formar combinaciones claras, implica-

ciones sucesivas o simultáneas, encadenamientos y crecimientos que podemos llamar *inteligibles:* es la razón por la que en música existen las posibilidades abstractas. Pero vuelvo a mi propósito.

Me limito a señalar que el contraste entre el ruido y el sonido es el de lo puro y de lo impuro, del orden y del desorden; que ese discernimiento entre las sensaciones puras y las otras ha permitido la constitución de la música; que esa constitución ha podido ser controlada, unificada y codificada gracias a la intervención de la ciencia física, que ha sabido adaptar la medida a la sensación y obtener el resultado capital de enseñarnos a producir esa sensación sonora de manera constante e idéntica por medio de instrumentos que son, en realidad, *instrumentos de medida.*

De este modo el músico se encuentra en posesión de un sistema perfecto de medios bien definidos que hacen corresponder exactamente las sensaciones a actos. De todo ello resulta que la música se ha hecho un campo propio absolutamente suyo. El mundo del arte musical, mundo de los sonidos, está bien separado del mundo de los ruidos. Mientras un ruido se limita a despertar en nosotros un acontecimiento aislado cualquiera —un perro, una puerta, un coche—, *un sonido que se produce evoca, por sí solo, el universo musical.* En esta sala en la que les hablo, donde oyen el ruido de mi voz, si un diapasón o un instrumento bien afinado se pusiera a vibrar, de inmediato, apenas afectados por ese ruido excepcional y puro, que no puede mezclarse con los otros, tendrían la sensación de un comienzo, el comienzo del mundo, al instante se crearía una atmósfera muy distinta, se anunciaría un nuevo orden, y ustedes mismos se *organizarían* inconscientemente para acogerlo. El universo musical estaba en ustedes, con todas sus

relaciones y proporciones —como en un líquido saturado de sal, un universo cristalino espera el choque molecular de un pequeñísimo cristal para *afirmarse.* No oso decir: la idea cristalina de tal sistema...

Y he aquí la contraprueba de nuestra pequeña experiencia: si en una sala de conciertos, mientras resuena y domina la sinfonía, cae una silla, una persona tose o se cierra una puerta, sucede que enseguida tenemos la impresión de una ruptura. Algo indefinible, una especie de hechizo o de cristal de Venecia, se ha roto o resquebrajado...

El Universo poético no se crea tan poderosa y fácilmente. Existe, pero el poeta está privado de las inmensas ventajas que posee el músico. No tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hechos expresamente para su arte. Tiene que tomar el *lenguaje:* la voz pública, esa colección de términos y de reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas, y muy diversamente entendidas y pronunciadas. Aquí, ni físico que haya determinado las relaciones de esos elementos, ni diapasones, ni metrónomos, ni constructores de gamas o teóricos de la armonía. Por el contrario, las fluctuaciones fonéticas y semánticas del vocabulario. Nada puro, sino una mezcla de excitaciones auditivas y psíquicas perfectamente incoherentes. Cada palabra es una reunión instantánea de un *sonido* y de un *sentido* que no tienen relación entre sí. Cada frase es un acto tan complejo que nadie, creo, ha podido hasta ahora dar una definición que resista. En cuanto a la utilización de ese medio, en cuanto a las modalidades de esa acción, ustedes conocen cuál es la diversidad de sus usos, y la confusión resultante en ocasiones. Un discurso puede ser lógico, puede estar cargado de

sentido, pero sin ritmo y sin medida alguna. Puede ser agradable al oído, y perfectamente absurdo e insignificante; puede ser claro y vano; vago y delicioso. Pero basta para hacer concebir su extraña multiplicidad, que no es sino la multiplicidad de la vida misma, enumerar todas las ciencias creadas para ocuparse de esta diversidad y estudiar cada una alguno de sus aspectos. Se puede analizar un texto de muchas maneras diferentes, pues está por turno sometido a la jurisdicción de la fonética, de la semántica, de la sintaxis, de la lógica, de la retórica y de la filología, sin omitir la métrica, la prosodia y la etimología...

He ahí al poeta enfrentado con esta materia verbal, obligado a especular a un tiempo sobre el sonido y el sentido, a satisfacer no solamente a la armonía, al período musical, sino también a condiciones intelectuales y estéticas variadas, sin contar las reglas convencionales...

Observen el esfuerzo que exigiría la acción del poeta si tuviera que resolver *conscientemente* todos esos problemas...

Siempre es de interés intentar reconstituir una de nuestras actividades complejas, una de nuestras acciones complejas que exigen de nosotros una especialización a la vez mental, sensorial y motriz, suponiendo que estemos obligados, para realizar esa acción, a conocer y organizar todas las funciones de las que sabemos que tienen que hacer lo que les toca. Pero aun cuando esta tentativa imaginativa y analítica a un tiempo es burda, siempre nos enseña algo. En cuanto a mí, que estoy, lo confieso, mucho más atento a la formación o a la fabricación de las obras que a las obras mismas, tengo la costumbre o la manía de no apreciar las obras más que como acciones. Un poeta es, a mis ojos, un hombre que, a partir de tal incidente, sufre una oculta transfor-

mación. Se aparta de su estado ordinario de disponibilidad general, y veo que se construye en él un agente, un sistema viviente productor de versos. Del mismo modo que en los animales vemos de repente revelarse un cazador hábil, un constructor de nidos, un edificador de puentes, un perforador de túneles y de galerías, vemos declararse en el hombre ésta o aquella organización creada, que aplica sus funciones a alguna obra determinada. Piensen en un niño muy pequeño: ese niño que hemos sido llevaba en sí muchas posibilidades. Al cabo de unos meses de vida, ha aprendido al mismo tiempo, o casi al mismo tiempo, a hablar y a andar. Ha adquirido dos tipos de acción. Lo que equivale a decir que ahora posee dos clases de posibilidades de las que las circunstancias accidentales de cada instante sacarán lo que puedan, en respuesta a sus necesidades o a sus distintas figuraciones.

Habiendo aprendido a servirse de sus piernas, descubrirá no sólo que puede andar, sino también correr, y no solamente andar y correr, sino también bailar. Eso es un gran acontecimiento. Ha inventado y descubierto simultáneamente una especie de *utilidad de segundo orden* para sus miembros, una generalización de su fórmula de movimiento. En efecto, mientras que el andar es en resumidas cuentas una actividad bastante monótona y poco perfectible, esta nueva forma de acción, la Danza, permite una infinidad de creaciones y de variaciones o de figuras.

Pero, en lo que se refiere a la palabra, ¿encontrará un desarrollo análogo? Progresará en las posibilidades de su facultad de hablar, descubrirá que tiene bastante más que hacer con ella que pedir mermelada o negar los pequeños crímenes que ha cometido. Se apoderará del poder del razonamiento, elaborará ficciones que le

divertirán cuando está solo, se repetirá palabras que amará por su extrañeza y misterio.

Así, paralelamente a la *Marcha* y a la *Danza,* se instalarán y se distinguirán en él los tipos divergentes de la *Prosa* y de la *Poesía.*

Ese paralelismo me ha impresionado y seducido desde hace mucho tiempo, pero alguien lo había visto antes que yo. Malherbe, según Racan, lo utilizaba. Esto, en mi opinión, es más que una simple comparación. Veo una analogía sustancial y tan fecunda como las que se encuentran en la física cuando se señala la identidad de las fórmulas que representan la medida de fenómenos muy diferentes en apariencia. He aquí, en efecto, cómo se desarrolla nuestra comparación.

La marcha, lo mismo que la prosa, apunta a un objeto concreto. Es un acto dirigido hacia algo que es nuestro fin alcanzar. Son circunstancias actuales, como la necesidad de un objeto, el impulso de mi deseo, el estado de mi cuerpo, de mi vista, del terreno, etc., los que ordenan su paso a la marcha, le prescriben su dirección, su velocidad, y le dan un *término finito.* Todas las características de la marcha se deducen de esas condiciones instantáneas y que se combinan *singularmente* cada vez. No hay desplazamientos mediante la marcha que no sean adaptaciones especiales, pero que cada vez son abolidas y como absorbidas por la realización del acto, por la meta alcanzada.

La danza es algo muy distinto. Es, sin duda, un sistema de actos; pero que tienen su fin en sí mismos. No va a ninguna parte. Si persigue un objeto, no es más que un objeto ideal, un estado, un encantamiento, un fantasma de flor, un extremo de vida, una sonrisa, que se forma finalmente en el rostro de quien la solicitaba al espacio vacío.

No se trata por lo tanto de efectuar una operación acabada, cuyo fin está situado en alguna parte en el medio que nos rodea; sino de crear, y de entretener exaltándolo, un cierto *estado,* mediante un movimiento periódico que puede ejecutarse en el lugar; movimiento que se desinteresa casi enteramente de la vista, pero que se excita y se regula por los ritmos auditivos.

Pero, por diferente que sea esta danza de la marcha y de los movimientos utilitarios, tengan a bien observar esta advertencia infinitamente simple, que se sirve de los mismos órganos, de los mismos huesos, de los mismos músculos que ésta, coordinados y excitados de otro modo.

Es aquí donde nos acercamos a la prosa y a la poesía en su contraste. Prosa y poesía se sirven de las mismas palabras, de la misma sintaxis, de las mismas formas y de los mismos sonidos o timbres, pero coordinados y excitados de otro modo. La prosa y la poesía se distinguen entonces por la diferencia de ciertas relaciones y asociaciones que se hacen y se deshacen en nuestro organismo psíquico y nervioso, si bien los elementos de esos modos de funcionamiento son idénticos. Es la razón por la que hay que abstenerse de razonar sobre la poesía como se hace sobre la prosa. Lo que es cierto sobre una deja de tener sentido, en muchos casos, cuando se quiere encontrar en la otra. Pero ésta es la gran y decisiva diferencia. Cuando el hombre que marcha alcanza su meta —se lo he dicho—, cuando alcanza el lugar, el libro, el fruto, el objeto de su deseo y deseo que le ha sacado de su reposo, inmediatamente esta posesión anula definitivamente todo su acto; el efecto devora la causa, el fin ha absorbido el medio; y cualquiera que fuera el acto, sólo queda el resultado. Exactamente lo mismo sucede con el lenguaje útil: el

lenguaje que acaba de servirme para expresar mi designio, mi deseo, mi mandato o mi opinión, ese lenguaje que ha cumplido su cometido, se desvanece apenas llega. Lo he emitido para que perezca, para que se transforme radicalmente en otra cosa en la mente de ustedes; y sabré que fui *comprendido* por el hecho sorprendente de que mi discurso ha dejado de existir: es reemplazado enteramente por su *sentido,* es decir, por imágenes, impulsos, reacciones o actos que les pertenecen: en suma, por una modificación interior de ustedes.

De ello se deduce que la perfección de esa especie de lenguaje, cuyo único destino es ser comprendido, consiste evidentemente en la facilidad con la que se transforma en otra cosa muy distinta.

Por el contrario, el poema no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y ser de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser. La poesía se reconoce en esta propiedad de hacerse reproducir en su forma: nos excita a reconstituirla idénticamente.

Esta es una propiedad admirable y característica entre todas.

Me gustaría darles una imagen simple. Piensen en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Supongan que uno de esos puntos extremos representa la forma, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo, los acentos, el timbre, el movimiento; en una palabra, la *Voz* en acción. Asocien por otra parte, al otro punto, al punto conjugado del primero, todos los valores significativos, las imágenes, las ideas, las excitaciones del sentimiento y de la memoria, las impulsiones virtuales y las formaciones de comprehensión; en una palabra, todo aquello que constituye el *fondo,* el sentido del discurso. Observen entonces los efectos de la poesía en ustedes

mismos. Encontrarán que, en cada verso, el significado que se da a conocer en ustedes, lejos de destruir la forma musical que les ha sido comunicada, pide otra vez esa forma. El péndulo viviente que ha descendido del *sonido* hacia el *sentido* tiende a ascender hacia su punto de partida sensible, como si el sentido mismo que se le propone a su espíritu no encontrara otra salida, otra expresión, otra respuesta que esa música misma que le ha dado origen.

Así, entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía, se manifiesta una simetría, una igualdad de importancia, de valor y de poder que no hay en la prosa; que se opone a la ley de la prosa —la cual decreta la desigualdad de los dos constituyentes del lenguaje—. El principio esencial de la mecánica poética —es decir, de las condiciones de producción del estado poético mediante la palabra— es a mis ojos ese intercambio armónico entre la expresión y la impresión.

Introduzcamos aquí una pequeña observación que llamaré «filosófica», lo que simplemente quiere decir que podríamos pasarnos sin ella.

Nuestro péndulo poético va desde nuestra sensación hacia alguna idea o sentimiento, y vuelve hacia algún recuerdo de la sensación y hacia la acción virtual que reproduciría esa sensación. Ahora bien, lo que es sensación es esencialmente *presente.* No hay otra definición del presente que la sensación misma, quizá completada por el impulso de acción que modificaría esa sensación. Pero por el contrario, lo que es propiamente pensamiento, imagen, sentimiento, es siempre, de alguna manera, *producción de cosas ausentes.* La memoria es la sustancia de todo pensamiento. La previsión y sus tanteos, el deseo, el proyecto, el esbozo de nuestras

esperanzas, de nuestros temores, son la principal actividad interior de nuestros seres.

El pensamiento es, en suma, el trabajo que hace vivir en nosotros lo que no existe, que le presta, lo queramos o no, nuestras fuerzas actuales, que nos hace tomar la parte por el todo, la imagen por la realidad, y que nos produce la ilusión de ver, de actuar, de sentir, de poseer independientemente de nuestro querido viejo cuerpo, que dejamos, con su cigarrillo, en su sillón, a la espera de recuperarlo bruscamente, a la llamada del teléfono o a la orden, no menos ajena, de nuestro estómago que reclama algún subsidio...

Entre la Voz y el Pensamiento, entre el Pensamiento y la Voz, entre la Presencia y la Ausencia, oscila el péndulo poético.

Se deduce de ese análisis que el valor de un poema reside en la indisolubilidad del sonido y del sentido. Ahora bien, esta es una condición que parece exigir lo imposible. No hay ninguna relación entre el sonido y el sentido de una palabra. La misma cosa se llama HORSE en inglés, IPPOS en griego, EQUUS en latín y CHEVAL en francés; pero ninguna operación sobre cualquiera de esos términos me dará la idea del animal en cuestión; ninguna operación sobre esa idea me revelará ninguna de esas palabras —sin lo cual sabríamos fácilmente todas las lenguas empezando por la nuestra.

Y sin embargo es quehacer del poeta darnos la sensación de la unión íntima entre la palabra y la mente.

Hay que considerar que el resultado es realmente maravilloso. Digo *maravilloso*, aunque no sea excesivamente raro. Digo: *maravilloso* en el sentido que damos a ese término cuando pensamos en los prestigios y en los prodigios de la antigua magia. No hay que olvidar

que la forma poética ha estado destinada durante siglos al servicio de los encantamientos. Los que se dedicaban a esas extrañas operaciones debían necesariamente creer en el poder de la palabra, y bastante más en la eficacia del sonido de esta palabra que en su significado. Las fórmulas mágicas están con frecuencia privadas de sentido; pero no se pensaba que su poder dependiera de su contenido intelectual.

Escuchemos ahora versos como estos:

Madre de los Recuerdos, Amante de las amantes...

o bien:

Sé sensato, oh dolor mío, y mantente más tranquilo...

Estas palabras actúan sobre nosotros (al menos sobre algunos de nosotros) sin enseñarnos gran cosa. Nos enseñan quizá que no tienen nada que enseñarnos; que ejercen, con los mismos medios que, en general, nos enseñan algo, una función muy distinta. Actúan sobre nosotros a la manera de un acorde musical. La impresión producida depende ampliamente de la resonancia, del ritmo, del número de las sílabas; pero resulta también de la simple aproximación de los significados. En el segundo de estos versos, el acorde de las vagas ideas de Sensatez y de Dolor, y la tierna solemnidad del tono producen el inestimable valor de un hechizo: *el ser momentáneo* que ha hecho este verso, no habría podido hacerlo si se hubiera encontrado en un estado en el que la forma y el fondo se hubieran propuesto separadamente a su mente. Se hallaba por el contrario en una fase especial de su campo de existencia psíquica, fase durante la cual el sonido y el sentido de la palabra adquieren o guardan una importancia igual —lo que está excluido de los hábitos del lenguaje práctico lo mismo que de las necesidades del lenguaje abstracto—. El estado en el que la indivisibilidad del

sonido y del sentido, el deseo, la espera, la posibilidad de su combinación íntima e indisoluble son requeridos y pedidos y en ocasiones ansiosamente esperados, es un estado relativamente raro. Es raro ante todo porque tiene contra él todas las exigencias de la vida; a continuación, porque se opone a la simplificación burda y a la especialización creciente de las notaciones verbales.

Pero este estado de modificación íntima, en el que todas las propiedades de nuestro lenguaje se encuentran indistintamente pero armónicamente llamadas, no basta para producir ese objeto completo, esa composición de bellezas, esa recopilación de aventuras galantes para el espíritu que nos ofrece un noble poema.

Así solamente obtenemos fragmentos. Todas las cosas preciosas que se encuentran en la tierra, el oro, los diamantes, las piedras que serán talladas, se encuentran diseminadas, sembradas, avaramente ocultas en una porción de roca o de arena, donde a veces las descubre el azar. Esas riquezas no serían nada sin el trabajo humano que las retira de la noche tosca en la que dormían, que las reúne, las modifica y las organiza en aderezos. Esas parcelas de metal retenidas en una materia informe, esos cristales de curioso aspecto, han adquirido todo su esplendor por un trabajo inteligente. Un trabajo de esta clase es el que realiza el auténtico poeta. Notamos ante un bello poema que hay pocas posibilidades para que un hombre, por muy bien dotado que esté, pueda improvisar de una vez, sin otro cansancio que el de escribir o dictar, un sistema continuo y completo de afortunados aciertos. Al igual que los rastros del esfuerzo, las repeticiones, los arrepentimientos, las cantidades de tiempo, los malos días y los disgustos han desaparecido, borrados por el supremo examen del espíritu sobre su obra, algunos, que sólo ven la perfección

del resultado, lo contemplarán como una especie de prodigio que llaman INSPIRACION. Hacen del poeta una especie de *medium* momentáneo. Si uno se complaciera en desarrollar rigurosamente la doctrina de la inspiración pura, se deducirían consecuencias bien extrañas. Se encontraría, por ejemplo, que ese poeta que se limita a transmitir lo que recibe, a entregar a desconocidos lo que posee de lo desconocido, no tiene ninguna necesidad de comprender lo que escribe, dictado por una voz misteriosa. Podría escribir poemas en una lengua que ignorara...

En realidad, en el poeta hay una clase de energía espiritual de naturaleza especial: se manifiesta en él y se le revela en algunos minutos de un infinito valor. Infinito para él... Digo: *infinito para él;* pues la experiencia, ay, nos enseña que esos instantes que nos parecen de valor universal a veces no tienen porvenir, y por último nos hacen meditar esta sentencia: *lo que vale para uno solo no vale nada.* Es la ley de bronce de la Literatura.

Pero todo poeta verdadero es necesariamente un crítico de primer orden. Para figurárselo, es necesario no concebir en absoluto lo que es el trabajo de la mente, esa lucha contra la desigualdad de los momentos, el azar de las asociaciones, los desfallecimientos de la atención, los entretenimientos exteriores. La mente es terriblemente variable, engañosa y engañándose, fertil en problemas insolubles y en soluciones ilusorias. ¿Cómo saldría una obra notable de ese caos, si ese caos que contiene todo no contuviera también algunas oportunidades serias de conocerse a sí mismo y de elegir en sí lo que merece ser retirado del instante mismo y cuidadosamente empleado?

No es todo. Todo verdadero poeta es bastante más capaz de lo que en general se sabe, de razonamiento justo y de pensamiento abstracto.

Pero no hay que buscar su filosofía real en aquello que dice más o menos filosófico. En mi opinión, la filosofía más auténtica no se encuentra tanto en los objetos de nuestra reflexión, como en el acto mismo del pensamiento y en su ejercicio. Quiten a la metafísica todos sus términos favoritos o especiales, todo su vocabulario tradicional, y quizá constatarán que no han empobrecido el pensamiento. Quizá lo hayan aligerado, rejuvenecido, y se habrán desembarazado de los problemas de los otros, para no tener otra ocupación que sus propias dificultades, sus asombros que no deben nada a nadie, de los que sienten verdaderamente e inmediatamente el aguijón intelectual.

Sin embargo ha sucedido muchas veces, como la historia literaria nos enseña, que la poesía se ha dedicado a enunciar tesis o hipótesis, y que el lenguaje *completo* que es el suyo, el lenguaje cuya *forma*, es decir la acción y la sensación de la *Voz*, tiene la misma potencia que el *fondo*, es decir, la modificación final de una *mente* ha sido utilizada para comunicar ideas «abstractas», que son por el contrario ideas independientes de su forma —o las creíamos tales—. Grandes poetas lo han intentado en ocasiones. Pero, sea cual sea el talento prodigado en estas muy nobles empresas, no puede evitar que la atención dedicada a seguir las ideas no entre en competición con la que sigue el canto. El DE NATVRA RERVM está aquí en conflicto con la naturaleza de las cosas. El estado del lector de poemas no es el estado del lector de puros pensamientos. El estado del hombre que danza no es el mismo que el del hombre que se

adentra en una tierra difícil de la que hace el levantamiento topográfico y la prospección geológica.

He dicho sin embargo que el poeta tiene su pensamiento abstracto, y, si se quiere, su filosofía; y he dicho que se manifestaba en su acto mismo de poeta. Lo he dicho porque lo he observado, en mí y en algunos otros. No tengo, ni aquí ni en otra parte, otra referencia, otra pretensión u otra excusa que el recurso a mi propia experiencia, o bien a la observación más común.

Pues bien, he observado, siempre que he trabajado como poeta, que mi trabajo exigía de mí no solamente esa presencia del universo poético de la que les he hablado, sino cantidad de reflexiones, de decisiones, de elecciones y de combinaciones, sin las cuales todos los dones posibles de la Musa o del Azar se mantenían como materiales preciosos en una cantera sin arquitecto. Ahora bien, un arquitecto no está necesariamente construido con materiales preciosos. Un poeta, en tanto que arquitecto de poemas, es bastante diferente de lo que es como productor de esos elementos preciosos de los que toda poesía debe estar compuesta, pero cuya composición se distingue y exige un trabajo mental muy distinto.

Alguien me enseñó un día que el lirismo es entusiasmo, y que las odas de los grandes líricos fueron escritas de una vez a la velocidad de la voz del delirio o del viento del espíritu soplando en tempestad...

Le respondí que estaba en lo cierto; pero que no se trataba de privilegio de la poesía, y que todo el mundo sabía que para construir una locomotora, es indispensable que el constructor coja la marcha de noventa millas por hora para ejecutar su trabajo.

En realidad, un poema es una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras. El efecto de esta máquina es incierto, pues nada es

seguro, en materia de acción sobre los espíritus. Pero, cualquiera que sea el resultado y su incertidumbre, la construcción de la máquina exige la solución de cantidad de problemas. Si el término máquina les choca, si mi comparación mecánica les parece burda, sírvanse observar que si el tiempo de composición de un poema incluso muy corto puede consumir años, la acción del poema sobre un lector se realizará en unos minutos. En unos minutos recibirá ese lector el choque de hallazgos, comparaciones, vislumbres de expresión acumulados durante meses de investigación, de espera, de paciencia y de impaciencia. Podrá atribuir a la inspiración mucho más de lo que puede dar. Imaginará al personaje que se necesitaría para crear sin interrupciones, sin dudas, sin retoques, esta obra poderosa y perfecta que le transporta a un mundo en el que las cosas y los seres, las pasiones y los pensamientos, los sonidos y las significaciones proceden de la misma energía, se intercambian y se responden de acuerdo con leyes de resonancia excepcionales, pues eso solamente puede ser una forma excepcional de excitación que realiza la exaltación simultánea de nuestra sensibilidad, de nuestro intelecto, de nuestra memoria y de nuestro poder de acción verbal, tan raramente conciliados en el tren ordinario de nuestra vida.

Quizá debiera señalar aquí que la ejecución de una obra poética —si se considera como el ingeniero de antes puede considerar una locomotora, es decir, haciendo explícitos los problemas a resolver— nos parecería imposible. En ningún arte es mayor el número de condiciones y funciones independientes a coordinar. No les infligiré una demostración minuciosa de esta proposición. Me limito a recordarles lo que he dicho respecto al sonido y el sentido, que únicamente tienen entre sí

una relación de pura convención, y se trata por tanto de hacerlos colaborar tan eficazmente como sea posible. A menudo las palabras me hacen pensar, debido a su doble naturaleza, en esas cantidades complejas que los geómetras manejan con tanto amor.

Por suerte, no sé cuál es la virtud que reside en ciertos momentos de ciertos seres que simplifica las cosas y reduce las insuperables dificultades a las que me refería a la medida de las fuerzas humanas.

El poeta se despierta en el hombre por un acontecimiento inesperado, un incidente exterior o interior: un árbol, un rostro, un «sujeto», una emoción, una palabra. Y unas veces es una voluntad de expresión la que comienza la partida, una necesidad de traducir lo que se siente; pero otras veces es, por el contrario, un elemento de forma, un esbozo de expresión que busca su causa, que se busca un sentido en el espacio de mi alma... Observen bien esta posible dualidad de entrada en el juego: de vez en cuando una cosa quiere expresarse, de vez en cuando algún medio de expresión quiere servir a alguna cosa.

Mi poema *El Cementerio marino* se inició en mí por un cierto ritmo, el de los versos franceses de diez sílabas, cortado en cuatro y seis. Yo todavía no tenía ninguna idea que pudiera llenar esta forma. Poco a poco las palabras flotantes se fijaron, determinando progresivamente el tema, y el trabajo (un trabajo muy largo) se impuso. Otro poema, *La pitonisa,* surgió primeramente por un verso de ocho sílabas cuya sonoridad se compuso por sí misma. Pero ese verso suponía una frase, de la que era una parte, y esa frase suponía, si había existido, muchas otras frases. Un problema de esa clase admite una infinidad de soluciones. Pero en poesía las condiciones métricas y musicales limitan mucho la indetermina-

ción. Esto es lo que sucedió: mi fragmento se condujo como un fragmento vivo, porque, sumergido en el medio (sin duda nutritivo) que le ofrecían el deseo y la espera de mi pensamiento, proliferó y engendró todo aquello que le faltaba: algunos versos por encima de él, y muchos versos por debajo.

Me disculpo por haber elegido mis ejemplos en mi pequeña historia, pero no podía cogerlos en otra parte.

¿Encuentran quizá bastante singular mi concepción del poeta y del poema? Intenten imaginar lo que supone el menor de nuestros actos. Piensen en todo lo que debe suceder en el hombre que emite una pequeña frase inteligible, y evalúen todo lo que hace falta para que un poema de Keats o de Baudelaire llegue a formarse sobre una página vacía, ante el poeta.

Piensen también que entre todas las artes, la nuestra es posiblemente la que coordina la mayor cantidad de partes o de factores independientes: el sonido, el sentido, lo real y lo imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma... y todo ello por medio de ese medio esencialmente práctico, perpetuamente alterado, mancillado, que realiza todos los oficios, el *lenguaje común,* del que nosotros tenemos que sacar una Voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantánea del universo poético, una idea de algún *yo* maravillosamente superior a Mí.

5

Primera lección del curso de Poética

SEÑOR MINISTRO,
SEÑOR ADMINISTRADOR,
SEÑORAS, SEÑORES,

Es para mí una sensación bastante extraña y muy conmovedora subir a esta silla y comenzar una carrera completamente nueva a la edad en que todo nos aconseja abandonar la acción y renunciar a la empresa.

Les agradezco, Señores Profesores, el honor que me hacen al acogerme entre ustedes y la confianza que han otorgado, en primer lugar, a la proposición que se les ha sometido de instituir una enseñanza que se intitulara *Poética,* y en segundo a quien se la sometía.

Quizás hayan pensado que determinadas materias que no son propiamente objeto de ciencia, y que no pueden serlo a causa de su naturaleza casi toda interior y de su estrecha dependencia de las personas mismas que se interesan por ella, podían sin embargo, si no ser enseñadas, al menos, ser de algún modo comunicadas como fruto de una experiencia individual, ya de toda una vida, y que, en consecuencia, la edad era una

---

Lección inaugural del curso de Poética en el Collège de France, 10 de diciembre de 1937. Publicado como folleto por cuenta del autor y de los profesores del Collège de France, 1938. Recogida en *Variété V*, 1944.

especie de condición que, en ese caso tan particular, se podía justificar.

Mi gratitud se dirige igualmente a mis colegas de la Academia francesa que han tenido a bien unirse a ustedes para presentar mi candidatura.

Agradezco por último al Sr. Ministro de Educación nacional el haber admitido la transformación de esta silla y también haber propuesto al Sr. Presidente de la República el decreto de mi nombramiento.

Señores, tampoco sabría entregarme a la explicación de mi tarea sin testimoniar primero mis sentimientos de reconocimiento, de respeto y de admiración hacia mi ilustre amigo el Sr. Joseph Bédier. No es este el lugar para recordar la gloria y los insignes méritos del sabio y del escritor, honra de las letras francesas, y no les hablaré de su dulce y persuasiva autoridad de administrador. Pero me resulta difícil callar que fue él, Señores Profesores, quien poniéndose de acuerdo con algunos de ustedes, tuvo la idea que hoy se cumple. El me sedujo al encanto de su Casa, que él estaba a punto de abandonar, y él quien me persuadió de que podría ocupar este asiento al cual nada me permitía aspirar. Por último, fue en alguna conversación con él en la que la rúbrica de esta silla surgió de nuestro intercambio de preguntas y reflexiones.

Mi primera ocupación ha de ser explicar ese nombre de «Poética», que he restituido en un sentido primitivo, que no es el que está al uso. Me ha venido al espíritu y me ha parecido el único adecuado para designar la clase de estudio que me propongo desarrollar en este curso.

Normalmente se escucha este término para toda exposición o recopilación de reglas, de convenciones o de pretextos relativos a la composición de poemas

líricos y dramáticos o bien a la construcción de versos. Pero puede parecernos que en ese sentido ha envejecido con la cosa misma, y atribuirle otra función.

Todas las artes admitían, antaño, estar sometidas, cada una según su naturaleza, a ciertas formas o modos obligatorios que se imponían a todas las obras del mismo género, y que podían y debían aprenderse, lo mismo que se hace la sintaxis de una lengua. No se aceptaba que los efectos que puede producir una obra, por poderosos o acertados que fueran, fuesen prueba suficiente para justificar esta obra y asegurarle un valor universal. El hecho no llevaba consigo el derecho. Se había reconocido, muy pronto, que en cada una de las artes existían prácticas a recomendar, observaciones y restricciones favorables para el mayor éxito del objetivo del artista, y que le interesaba conocerlo y respetarlo.

Pero, poco a poco, y por la autoridad de grandes hombres, la idea de una especie de legalidad se introdujo y sustituyó las recomendaciones de origen empírico del comienzo. Se razonó, y el rigor de la regla se produjo. Se expresó en fórmulas concretas, la crítica se armó, y se llegó a esta paradójica consecuencia: que una disciplina de las artes, que oponía a los impulsos del artista dificultades razonadas, conoció un gran y duradero favor a causa de la extrema facilidad que daba para juzgar y clasificar las obras, por simple referencia a un código o a un canon bien definido.

Para aquellos que pensaban producir derivaba otra facilidad de esas reglas formales. Condiciones muy restringidas, e incluso condiciones muy severas, dispensaban al artista de una cantidad de decisiones sumamente delicadas y le descargaban de muchas responsabilidades en materia de forma, al tiempo que en ocasiones

incitaban a invenciones a las que una entera libertad nunca le hubiera conducido.

Pero, lo deploremos o nos alegremos, la era de autoridad en las artes ha pasado hace bastante tiempo, y la palabra «Poética» ya sólo despierta la idea de prescripciones molestas y caducas. Y así he creído poder retomarla en un sentido que concierne a la etiología, sin osar sin embargo pronunciarla *Poiética*, de la que la etimología se sirve cuando habla de funciones hematopoiéticas o galactopoiéticas. Pero, por esto último, la noción tan simple de *hacer* es la que quería expresar. El hacer, el *poiein*, del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar *obras del espíritu*. Son aquellas que el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle.

Como el acto simple del que hablaba, toda obra puede o no inducirnos a meditar sobre esta generación, y dar origen o no a una actitud interrogativa más o menos pronunciada, más o menos exigente, que la constituye en problema.

No se impone un estudio de tales características. Podemos juzgarlo vano, e incluso podemos considerar quimérica tal pretensión. Aún más: ciertas mentes encontrarán no sólo vana sino nociva esta búsqueda; e incluso, quizá, tendrían que encontrarla así. Es concebible, por ejemplo, que un poeta pueda legítimamente temer alterar sus virtudes originales, su poder inmediato de producción, con el análisis que haría. Se niega instintivamente a profundizarlas de no ser con el ejercicio de su arte, y a adueñarse más enteramente mediante razón demostrativa. Parece que nuestro acto más simple, nuestro gesto más familiar, no podría realizarse, y que

el menor de nuestros poderes nos obstaculizaría, si tuviéramos que hacérnoslo presente a la mente y conocerlo a fondo para hacer uso de él.

Aquiles no puede vencer a la tortuga si piensa en el espacio y en el tiempo.

No obstante, puede suceder por el contrario que esta curiosidad nos inspire un interés tan vivo y que demos una importancia tan eminente a seguirla, que nos veamos arrastrados a considerar con mayor complacencia, e incluso con mayor pasión, *la acción que hace* que *la cosa hecha.*

En este punto, Señores, mi tarea debe necesariamente diferenciarse de la que cumple por una parte la Historia de la Literatura y, por otra parte, la Crítica de los textos y de las obras.

La historia de la Literatura busca las circunstancias exteriormente confirmadas en las que las obras se compusieron, se manifestaron y produjeron sus efectos. Nos informa sobre los autores, sobre las vicisitudes de su vida y de su obra, en tanto que cosas visibles y que han dejado huellas que se pueden recuperar, coordinar, interpretar. Recoge las tradiciones y los documentos.

No necesito recordarles la erudición y la originalidad de planteamientos con las que aquí mismo dispensó esta enseñanza su eminente colega Abel Lefranc. Pero el conocimiento de los autores y de su tiempo y el estudio de la sucesión de los fenómenos literarios solamente puede incitarnos a conjeturar lo que pudo suceder en lo íntimo de aquellos que hicieron lo necesario para conseguir ser inscritos en los fastos de la Historia de las Letras. Si lo han conseguido ha sido con la ayuda de dos condiciones que siempre podemos considerar independientes: una es, necesariamente, la producción misma

de la obra; la otra es la producción de un determinado *valor* de la obra, por aquellos que han conocido, gustado de la obra producida, que han impuesto su renombre y atendido a la transmisión, la conservación, la vida ulterior.

Acabo de pronunciar las palabras «valor» y «producción». Me detengo un instante.

Si queremos emprender la exploración del dominio del espíritu creador, no hay que tener miedo a mantenerse ante todo en las consideraciones más generales que son las que nos permitirán avanzar sin sentirnos obligados a volver excesivamente sobre nuestros pasos, y nos ofrecerán también el mayor número de analogías, es decir, el mayor número de expresiones aproximadas para la descripción de hechos y de ideas que escapan generalmente por su misma naturaleza a toda tentativa de definición directa. Por ello señalo esta adopción de algunas palabras de la Economía: tal vez me resulte cómodo reunir bajo los únicos nombres de *producción* y de *productor* las diversas actividades y los diversos personajes de los que tendremos que ocuparnos, si queremos tratar de lo que tienen en común, sin escoger entre sus diferentes especies. Será igualmente cómodo, antes de especificar que se habla del lector o del auditor o del espectador, fusionar todos esos supuestos de las obras de todos los géneros, bajo el nombre económico de *consumidor.*

En cuanto a la noción de valor, sabemos que representa en el universo del espíritu un papel de primer orden, comparable al que representa en el mundo económico, aunque el valor espiritual sea mucho más sutil que el económico, ya que está vinculado a necesidades infinitamente más variadas y no enumerables, como lo son las necesidades de la existencia fisiológica.

Si todavía conocemos la *Iliada* y si el oro sigue siendo, después de tantos siglos, un cuerpo (más o menos simple) bastante relevante y generalmente venerado, es que la rareza, la inimitabilidad y algunas otras propiedades distinguen al oro y a la *Iliada,* convirtiéndolos en objetos privilegiados, en patrones de *valor.*

Sin insistir en mi comparación económica, es evidente que la idea de trabajo, las ideas de creación y de acumulación de riqueza, de oferta y de demanda, se presentan muy naturalmente en el campo que nos interesa.

Tanto por su similitud como por sus diferentes aplicaciones, esas nociones de los mismos nombres nos recuerdan que en dos órdenes de hechos, que parecen muy alejados unos de otros, se plantean los problemas de la relación de las personas con su medio social. Además, así como existe una analogía económica, y por los mismos motivos, existe también una analogía política entre los fenómenos de la vida intelectual organizada y los de la vida pública. Existe toda una política del poder intelectual, una política interior (muy interior, se entiende), y una política exterior, siendo ésta de la incumbencia de la Historia literaria, de la que debería ser uno de los principales objetos.

Generalizadas de esta manera, política y economía son nociones que, desde nuestra primera mirada al universo del espíritu, y cuando podríamos esperar considerarlo como un sistema perfectamente aislable durante la fase de formación de las obras, se imponen y parecen profundamente presentes en la mayor parte de esas creaciones, y siempre instantes en la proximidad de esos actos.

En el corazón mismo del pensamiento del sabio o del artista más absorto en su investigación, y que parece

el más encerrado en su esfera propia, en un mano a mano con aquello que es más *sí mismo* y más impersonal, existe no sé qué fuente de presentimiento de las reacciones exteriores que provocará la obra en formación: el hombre está difícilmente solo.

Esta presencia actuante debe suponerse siempre sin miedo al error, pero se compone tan sutilmente con los otros factores de la obra, a veces se disfraza tan bien, que es casi imposible aislarla.

Sabemos no obstante que el verdadero sentido de tal elección o de tal esfuerzo de un creador se encuentra con frecuencia *fuera* de la creación misma, y resulta de una preocupación más o menos consciente del efecto que se producirá y de sus consecuencias para el productor. Así, durante su trabajo, el espíritu se dirige y vuelve a dirigir incesantemente de él Mismo al Otro, y modifica lo que produce su ser más interior, mediante esa sensación particular del juicio de terceros. Y así, en nuestras reflexiones sobre una obra, podemos tomar una u otra de esas dos actitudes que se excluyen. Si pretendemos proceder con tanto rigor como admite una materia así, debemos obligarnos a separar muy cuidadosamente nuestra investigación de la génesis de una obra de nuestro estudio de la producción de su valor, es decir, de los efectos que puede engendrar aquí o allá, en esta o aquella cabeza, en una u otra época.

Basta, para demostrarlo, observar que lo que podemos verdaderamente saber o creer saber en todos los campos, no es otra cosa que lo que podemos *observar* o *hacer* nosotros mismos, y que es imposible reunir en un mismo estado y en una misma consideración, la observación del espíritu que produce la obra y la observación del espíritu que produce algún valor de esta obra. No hay mirada capaz de observar a la vez esas dos funciones;

productor y consumidor son dos sistemas esencialmente separados. La obra es para uno el *término;* para el otro el *origen* de desarrollos que pueden ser tan ajenos como se quiera, uno al otro.

Hay que deducir que todo juicio que anuncia una relación en tres términos, entre el productor, la obra y el consumidor —y los juicios de ese género no escasean en la crítica— es un juicio ilusorio que no puede cobrar ningún sentido y que la reflexión invalida apenas se aplica. Unicamente podemos considerar la relación de la obra con su productor, o bien la relación de la obra con aquel a quien ella modifica una vez realizada. La acción del primero y la reacción del segundo no pueden confundirse nunca. Las ideas que uno y otro se hacen de la obra son incompatibles.

De ello derivan sorpresas muy frecuentes, algunas de las cuales son favorables. Hay malentendidos creadores. Y hay cantidad de efectos —y de los más poderosos— que exigen la ausencia de toda correspondencia directa entre las dos actividades interesadas. Tal obra, por ejemplo, es el fruto de largos cuidados, y reúne una cantidad de ensayos, repeticiones, eliminaciones y selecciones. Ha exigido meses e incluso años de reflexión, y puede también suponer la experiencia y las adquisiciones de toda una vida. Ahora bien, el efecto de esta obra se declarará en unos instantes. Una ojeada bastará para apreciar un monumento considerable, para experimentar el choque. En dos horas, todos los cálculos del poeta trágico, todo el trabajo dedicado a ordenar su pieza y a formar uno a uno cada verso; o bien todas las combinaciones de armonía y de orquesta que ha construido el compositor; o todas las meditaciones del filósofo y los años durante los cuales ha retrasado, retenido sus pensamientos, esperando percibir y aceptar el ordena-

miento definitivo, todos esos actos de fe, todos esos actos de elección, todas esas transacciones mentales llegan por fin, en el estado de obra acabada, a golpear, sorprender, deslumbrar o desconcertar la mente del *Otro*, bruscamente sometido a la excitación de esta carga enorme de trabajo intelectual. Es una acción de *desmesura.*

Se puede (muy burdamente, se entiende) comparar este efecto al de la caída en unos segundos de una masa que se hubiera subido, fragmento a fragmento, a lo alto de una torre sin tomar en cuenta el tiempo ni el número de viajes.

Se obtiene así la impresión de una potencia sobrehumana. Pero el efecto, ustedes lo saben, no siempre se produce; sucede, en esta mecánica intelectual, que a veces la torre es demasiado alta, la masa demasiado grande y el resultado observable nulo o negativo.

Supongamos, por el contrario, que se produce el gran efecto. Las personas que lo han experimentado, y que se han sentido como abrumadas por la potencia, por las perfecciones, por el número de aciertos, las bellas sorpresas acumuladas, no pueden, ni *deben*, imaginarse todo el trabajo interno, las posibilidades desgranadas, las largas deducciones de elementos favorables, los razonamientos delicados cuyas conclusiones adquieren el aspecto de adivinaciones, en una palabra, la cantidad de vida interior tratada por el alquimista del espíritu productor o escogido en el caos mental por un demonio tipo Maxwell; y esas personas se ven así llevadas a imaginar un ser con inmensos poderes, capaz de crear esos prodigios sin otro efecto que el necesario para emitir lo que sea.

Lo que entonces nos produce la obra es inconmensurable con nuestras propias facultades de producción

instantánea. Además, ciertos elementos de la obra que han llegado al autor por algún azar favorable, se le atribuirán a una virtud singular de su mente. Así es como el consumidor se convierte a su vez en productor: productor, primero, del valor de la obra y después, en virtud de una aplicación inmediata del principio de causalidad (que no es en el fondo sino una expresión ingenua de uno de los modos de producción del espíritu), se convierte en productor del valor del ser imaginario que ha hecho lo que admira.

Quizá, si los grandes hombres fueran tan conscientes como grandes, no habría grandes hombres por sí mismos.

De esta manera, y es a lo que quería llegar, este ejemplo, aunque muy particular, nos hace comprender que la independencia o la ignorancia recíproca de los pensamientos y de las condiciones del productor y del consumidor es casi esencial a efectos de las obras. El secreto y la sorpresa que los tácticos recomiendan a menudo en sus escritos están en este caso naturalmente asegurados.

En resumen, cuando hablamos de obras del espíritu, entendemos, o bien el término de determinada actividad, o bien el origen de otra determinada actividad y eso supone dos órdenes de modificaciones incomunicables en los que cada una nos pide una acomodación especial incompatible con la otra.

Queda la obra misma, en tanto que cosa sensible. Se trata de una tercera consideración, bien diferente de las otras dos.

Miramos entonces la obra como un *objeto*, puramente objeto, es decir, sin ponerle nada de nosotros mismos salvo lo que se puede aplicar indistintamente a todos

los objetos: actitud que se define bastante por la ausencia de toda producción de valor.

¿Qué podemos sobre este objeto que, esta vez, nada puede sobre nosotros? Pero nosotros podemos sobre él. Podemos medirlo según su naturaleza, espacial o temporal, contar las palabras de un texto o las sílabas de un verso; constatar que tal libro ha aparecido en tal época; que tal composición de un cuadro es una copia de tal otra; que hay un hemistiquio en Lamartine que existe en Thomas, y que tal página de Victor Hugo pertenece desde 1645 a un oscuro Padre François. Podemos poner de manifiesto que tal razonamiento es un paralogismo; que ese soneto es incorrecto; que el dibujo de ese brazo es un desafío a la anatomía, y tal empleo de las palabras, insólito. Todo ello es el resultado de operaciones que pueden asimilarse a operaciones puramente materiales, porque corresponden a maneras de superposición de la obra, o fragmentos de la obra, a algún modelo.

Este tratamiento de las obras del espíritu no las distingue de todas las obras posibles, las sitúa y las retiene en la categoría de las cosas y les impone una existencia *definible.* Este es el punto a retener:

Todo aquello que podemos definir se distingue de inmediato del espíritu productor y se opone. El espíritu hace al mismo tiempo de esto el equivalente de una materia sobre la cual puede operar o de un instrumento mediante el que operar.

El espíritu sitúa fuera de su alcance aquello que ha definido bien, y es en lo que demuestra que se conoce y que no se fía más que de aquello que no es él.

Estas distinciones que acabo de proponerles en la noción de obra, y que la dividen, no por búsqueda de sutileza, sino por la referencia más fácil a las observa-

ciones inmediatas, tienden a poner en evidencia la idea que me servirá para introducir mi análisis de la producción de las obras del espíritu.

Todo lo que he dicho hasta aquí se encierra en estas pocas palabras: *la obra del espíritu sólo existe en acto.* Fuera de este acto, lo que permanece no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación particular con el espíritu. Transporten la estatua que admiran a un pueblo suficientemente diferente del nuestro: sólo es una piedra insignificante. Un Partenón no es más que una pequeña cantera de mármol. Y cuando un texto de poeta se utiliza como recopilación de dificultades gramaticales o ejemplos, deja inmediatamente de ser una *obra del espíritu,* puesto que el uso que se hace es enteramente ajeno a las condiciones de su generación, y por otra parte se le rehúsa el valor de consumación que da un valor a esta obra.

Un poema sobre el papel es solamente una escritura sometida a todo aquello que se puede hacer de una escritura. Pero entre todas sus posibilidades, hay una, y solamente una, que coloca por fin el texto en las condiciones en las que adquirirá fuerza y forma de acción. Un poema es un discurso que exige y que causa una relación continua entre la *voz que es* y la *voz que viene* y *que debe venir.* Y esta voz debe ser tal que se imponga, que excite el estado afectivo en el que el texto sea la única expresión verbal. Quiten la voz, y la voz precisa, todo se hace arbitrario. El poema se convierte en una sucesión de signos que sólo tienen relación para estar materialmente indicados unos después de otros.

Por esos motivos, no dejaré de condenar la detestable práctica consistente en abusar de las obras mejor hechas para crear, y para desarrollar el sentimiento de la poesía

en los jóvenes, para tratar los poemas como cosas, para cortarlos como si la composición no fuera nada, para sufrir, si no exigir, que sean recitados de la forma que sabemos, empleados como pruebas de memoria o de ortografía; en una palabra, para hacer abstracción de lo esencial de esas obras, de lo que hace que sean lo que son, y no otras, y que les aporta su virtud propia y su necesidad.

La ejecución del poema es el poema. Fuera de ella, esas sucesiones de palabras curiosamente reunidas son fabricaciones inexplicables.

Las obras del espíritu, poemas u otras, se refieren únicamente a *aquello que dio origen a lo que les dio origen,* y absolutamente a nada más. Sin duda pueden plantearse divergencias entre las impresiones y las significaciones o mejor entre las resonancias que provoca, en una y otra, la acción de la obra. Pero he aquí que esta observación banal ha de adquirir, con la reflexión, una importancia de primera magnitud: esta posible diversidad de los efectos legítimos de una obra, es la marca misma del espíritu. Corresponde, además, a la pluralidad de las vías que se han ofrecido al autor durante su trabajo de producción. Y es que todo acto del espíritu mismo está siempre acompañado de cierta atmósfera de indeterminación más o menos sensible.

Me excuso por esta expresión. No encuentro otra mejor.

Situémonos en el estado al que nos transporta una obra, de esas que nos obligan a desearlas tanto más cuanto más las poseemos, o cuanto más nos poseen. Nos encontramos entonces divididos entre sentimientos nacientes en los que la alternancia y el contraste son relevantes. Sentimos, por una parte, que la obra que actúa sobre nosotros nos agrada tanto que no podemos

concebirla diferente. Incluso en ciertos casos de suprema satisfacción, sentimos que nos transformamos de una manera profunda, para convertirnos en aquel cuya sensibilidad es capaz de tal plenitud de delicia y de comprensión inmediata. Pero sentimos no menos fuertemente, y por un sentimiento muy distinto, que el fenómeno que causa y desarrolla en nosotros ese estado, que nos inflige la potencia, habría podido no ser, e incluso, habría debido no ser, y se clasifica en lo improbable.

En tanto que nuestro goce o nuestra alegría es fuerte, fuerte como un hecho, la existencia y la formación del medio, de la obra generadora, de nuestra sensación, nos parecen accidentales. Esta existencia se nos presenta como el efecto de un azar extraordinario, de un don suntuoso de la fortuna, y es en lo que (no olvidemos fijarnos en ello) se descubre una analogía particular entre este efecto de una obra de arte y el de ciertos aspectos de la naturaleza: accidente geológico, o combinaciones pasajeras de luz y de vapor en el cielo de la tarde.

En ocasiones, no podemos imaginar que un determinado hombre como nosotros sea el autor de un bien tan extraordinario, y la gloria que le concedemos es la expresión de nuestra impotencia.

Pero cualquiera que sea el pormenor de esos juegos o de esos dramas que tienen lugar en el productor, todo debe acabarse en la obra visible, y encontrar por ese mismo hecho una determinación final absoluta. Este fin es el resultado de una sucesión de modificaciones interiores tan desordenadas como se quiera, pero que deben necesariamente resolverse en el momento en que la mano actúa, en un mandato único, acertado o no. Ahora bien, esta mano, esta acción exterior, resuelve necesariamente bien o mal el estado de indeterminación

al que yo aludía. La mente que produce parece por otra parte buscar el imprimir a su obra caracteres completamente opuestos a los suyos propios. Parece huir en una obra la inestabilidad, la incoherencia, la inconsecuencia que se reconoce y que constituyen su régimen más frecuente. Y por lo tanto, actúa contra las intervenciones en todos los sentidos y de todas las clases que tiene que sufrir a cada instante. Suprime la variedad infinita de los incidentes, desecha cualquier sustitución de imágenes, de sensaciones, de impulsiones y de ideas que atraviesan las otras ideas. Lucha contra lo que está obligado a admitir, a producir o a emitir, y, en suma, contra su naturaleza y su actividad accidental e instantánea.

Durante su meditación, zumba alrededor de su propio punto de referencia. Todo le sirve para distraerse. San Bernardo observaba: «*Odoratus impedit cogitationem*». Hasta en la cabeza más sólida la contradición es la regla; la consecuencia correcta es la excepción. Y esta corrección misma es un artificio de lógico, artificio que consiste, como todos los que inventa el espíritu contra sí mismo, en materializar los elementos de pensamiento, lo que llama los «conceptos», bajo forma de círculos o de campos, en dar una duración independiente de las vicisitudes del espíritu a esos objetos intelectuales, pues, después de todo, la lógica no es sino una especulación sobre la permanencia de las notaciones.

Pero he aquí una circunstancia sorprendente: esta dispersión, siempre inminente, es importante y concurre a la producción de la obra casi tanto como la concentración misma. El espíritu en acción, que lucha contra su movilidad, contra su inquietud constitucional y su diversidad propia, contra la disipación o la degradación natural de toda actitud especializada, encuentra, por otra parte, en esa misma condición, recursos incompara-

bles. La inestabilidad, la incoherencia, la inconsecuencia de las que hablaba, que suponen molestias y límites en su empresa de construcción o de composición bien ordenada, son igualmente tesoros de posibilidades cuya riqueza presiente en la cercanía del momento mismo en que se consulta. Estas son reservas de las que puede esperar todo, razones para esperar que la solución, la señal, la imagen, la palabra que le falta están más cerca de lo que le parece. Siempre puede presentir en su penumbra, la verdad o la decisión buscada, que sabe están a merced de una nadería, de esa misma perturbación insignificante que parecía distraerle y alejarle indefinidamente.

A veces aquello que deseamos ver aparecer en nuestro pensamiento (hasta un simple recuerdo), nos es como un objeto precioso que sujetaríamos y palparíamos a través de un paño que lo envuelve y lo oculta a nuestros ojos. Está, y no nos pertenece. Y el menor incidente lo revela. A veces invocamos lo que debería ser, habiéndolo definido por condiciones. Lo solicitamos, detenidos ante no sé qué conjunto de elementos que nos resultan igualmente inminentes, y de los que todavía ninguno se separa para satisfacer nuestra exigencia. Imploramos de nuestro espíritu una manifestación de desigualdad. Nos presentamos nuestro deseo lo mismo que oponemos un imán a la confusión de un polvo compuesto, en el que de repente se distingue un grano de hierro. Parece que en este orden de las cosas mentales haya algunas relaciones misteriosas *entre el deseo y el acontecimiento.* No quiero decir que el deseo del espíritu cree una especie de campo, bastante más complejo que un campo magnético y que tenga el poder de atraer al espíritu a lo que nos conviene. Esta imagen es únicamente una manera de expresar un hecho obser-

vado, sobre el que volveré más adelante. Pero, sean cuales fueren la nitidez, la evidencia, la fuerza o la belleza del acontecimiento espiritual que termina nuestra espera, que acaba nuestro pensamiento o hace desaparecer nuestra duda, nada es irrevocable todavía. El instante siguiente tiene aquí poder absoluto sobre el producto del instante precedente. Es que el espíritu reducido a su única sustancia no dispone de finitud y es del todo imposible que se enlace a sí mismo.

Cuando decimos que nuestra opinión sobre tal cosa es definitiva, lo decimos para hacer que lo sea: recurrimos a los otros. El sonido de nuestra voz nos cerciora mucho más que ese firme propósito interior que ella pretende en voz bien alta que nos formemos. Cuando consideramos que hemos acabado algún pensamiento, nunca nos sentimos seguros de que podremos volver a empezar sin completar o estropear lo que hemos detenido. Razón por la cual la vida del espíritu se divide contra sí misma tan pronto como se aplica a una obra. Toda obra exige acciones voluntarias (aunque incluya cantidad de constituyentes en los cuales lo que llamamos *voluntad* no participe). Pero nuestra voluntad, nuestro poder expresado, cuando intenta volverse hacia nuestro espíritu mismo, y hacerse obedecer, se reducen siempre a una simple interrupción, al mantenimiento o bien la renovación de algunas condiciones.

En efecto, sólo podemos actuar directamente sobre la libertad del sistema de nuestro espíritu. Rebajamos el grado de esta libertad, pero en cuanto al resto, quiero decir en cuanto a las modificaciones y a las sustituciones que esta coacción hace posibles, esperamos simplemente que lo que deseamos se produzca, pues solamente podemos esperarlo. *No tenemos ningún medio para alcanzar en nosotros lo que esperamos obtener.*

Pues esta exactitud, ese resultado que esperamos y nuestro deseo, son de la misma sustancia mental y quizá se molestan el uno al otro por su actividad simultánea. Sabemos que con bastante frecuencia sucede que la solución deseada nos llega tras un tiempo de desinterés del problema, y como recompensa de la libertad dada a nuestro espíritu.

Esto que acabo de decir y que se aplica más especialmente al productor, es también cierto en el consumidor de la obra. En éste, la producción de valor, que será, por ejemplo, la comprehensión, el interés excitado, el esfuerzo que gastará para una posesión más entera de la obra, daría lugar a observaciones análogas.

Me encadene a la página que debo escribir o a la que quiero oir, en ambos casos entro en una fase de mínima libertad. Pero en ambos casos, esta restricción de mi libertad puede presentarse bajo dos modos opuestos. Unas veces mi propia tarea me incita a proseguirla, y, lejos de sentirla como una molestia, como un desvío del curso natural de mi espíritu, me dedico, y adelanto con tanta vida por la vía que se traza mi propósito que la sensación de fatiga disminuye, hasta el momento en que repentinamente obnubila verdaderamente el pensamiento, y enturbia el juego de las ideas para reconstituir el desorden de los intercambios normales a corto plazo, el estado de indiferencia dispersa y reposante.

Otras veces, la coacción está en primer plano, mantener la dirección es cada vez más penoso, el trabajo se hace más sensible que su efecto, el medio se opone al fin, y la tensión del espíritu ha de ser alimentada por recursos cada vez más precarios y cada vez más ajenos al objeto ideal del cual hay que mantener la potencia y la acción, al precio de un cansancio

rápidamente insoportable. Ese es un gran contraste entre dos aplicaciones de nuestro espíritu. Va a servirme para mostrarles que el cuidado que he puesto en especificar que sólo había que considerar las obras en acto o bien de producción o bien de consumación, no tenía nada que no fuera conforme a lo que podemos observar; mientras que, por otra parte, nos procura el medio de hacer una distinción muy importante entre las obras del espíritu.

Entre esas obras, el uso ha creado una categoría llamada de las obras de arte. No es demasiado fácil precisar ese término, si es que hay necesidad de precisarlo. En primer lugar, en la *producción* de las obras no distingo nada que me obligue nítidamente a crear una categoría de la obra de arte. Encuentro un poco por todas partes, en los espíritus, atención, tanteos, inesperada claridad y noches oscuras, improvisaciones y ensayos, o recuperaciones muy apresuradas. En todos los hogares del espíritu hay fuego y cenizas, prudencia e imprudencia; método y su contrario, el azar bajo mil formas. Artistas y sabios, todos se identifican en el detalle de esta extraña vida del pensamiento. Puede decirse que a cada instante la diferencia funcional de los espíritus trabajando es indiscernible. Pero si dirigimos la mirada sobre los efectos de las obras hechas, descubrimos en algunas una particularidad que las agrupa y que las opone a todas las demás. Determinada obra que habíamos puesto aparte, se divide en partes enteras, de las que cada una tiene con qué crear un deseo y con qué satisfacerlo. La obra nos ofrece en cada una de sus partes el *alimento* y el *excitante* a la vez. Despierta continuamente en nosotros una sed y una fuente. En recompensa de lo que le cedemos de nuestra libertad, nos da el amor de la cautividad que nos impone y el sentimiento de una

especie deliciosa de conocimiento inmediato; y todo ello, gastando, *para gran contento nuestro,* nuestra propia energía que ella evoca de un modo tan conforme al rendimiento más favorable de nuestros recursos orgánicos, que la sensación del esfuerzo se hace en sí misma embriagadora, y nos sentimos posesores para ser magníficamente poseídos.

Entonces, cuanto más damos, más queremos dar, creyendo recibir. La ilusión de actuar, de expresar, de descubrir, de comprender, de resolver, de vencer, nos anima.

Todos esos efectos, que en ocasiones llegan al prodigio, son instantáneos, como todo aquello que dispone de sensibilidad; atacan de la forma más rápida los puntos estratégicos que dominan nuestra vida afectiva, mediante ella fuerzan nuestra disponibilidad intelectual, aceleran, suspenden, e incluso regulan las diversas funciones, cuyo acuerdo o desacuerdo nos da por fin todas las modulaciones de la sensación de vivir, desde la calma chicha a la tempestad.

El simple timbre del violoncelo ejerce sobre muchas personas un auténtico dominio visceral. Hay palabras cuya frecuencia, en un autor, nos revela que en él están muy distintamente dotadas de resonancia, y, por consiguiente, de potencia positivamente creadora, de lo que generalmente lo están. Ahí tenemos un ejemplo de esas evaluaciones personales, de esos *grandes valores-para-uno-solo,* que desde luego representan un muy buen papel en una producción del espíritu en la que la singularidad es un elemento de primera importancia.

Estas consideraciones nos servirán para ilustrar un poco la constitución de la poesía, que es bastante misteriosa. Es extraño que uno se afane en formar un

discurso que debe observar condiciones simultáneas perfectamente heteróclitas: *musicales, racionales, significativas, sugestivas,* y que exigen una relación continuada o mantenida entre un ritmo y una sintaxis, entre el *sonido* y el *sentido.*

Estas partes no tienen relaciones concebibles entre sí. Hemos de dar la ilusión de su profunda intimidad.

¿Para qué todo esto? La observancia de los ritmos, de las rimas, de la melodía verbal entorpece los movimientos directos de mi pensamiento, y resulta que yo ya no puedo decir lo que quiero... *¿Pero qué es lo que quiero?* He ahí la cuestión.

Llegamos a la conclusión de que hay que querer lo que se debe querer para que el pensamiento, el lenguaje y sus convenciones, que están tomados de la vida exterior, el ritmo y los acentos de la voz que son directamente cosas del ser, concuerden, y ese acuerdo exige sacrificios recíprocos siendo el más notable aquel que debe consentir el pensamiento.

Algún día explicaré cómo se marca esta alteración en el lenguaje de los poetas y que hay un lenguaje poético en el que las palabras ya no son las palabras del uso práctico y libre. Ya no se asocian según las mismas atracciones, están cargadas de dos valores que participan simultáneamente y de importancia equivalente: su sonido y su efecto psíquico instantáneo. Entonces hacen pensar en esos nombres complejos de los geómetras, y el acoplamiento de la *variable fonética* con la *variable semántica* engendra problemas de prolongación y de convergencia que los poetas resuelven con los ojos vendados, pero lo resuelven (y eso es lo esencial), de vez en cuando... *De Vez en Cuando,* ¡he ahí la clave! He ahí la incertidumbre, he ahí la desigualdad de los momentos y de los individuos. Ese es nuestro hecho

principal. Habrá que volver largamente sobre ello, pues todo el arte, poético o no, consiste en defenderse de esta desigualdad del momento.

Todo lo que acabo de esbozar en este examen sumario de la noción general de la obra debe conducirme a indicar por fin mi punto de partida con vistas a explorar el inmenso dominio de la producción de las obras del espíritu. En unos instantes, hemos intentado, darles una idea de la complejidad de estas cuestiones, en las que podemos decir que todo interviene a un tiempo, y en las cuales se combina lo más profundo que hay en el hombre con cantidad de factores exteriores.

Todo ello se resume en esta fórmula: en la producción de la obra, la acción llega con el contacto de lo indefinible.

Una acción voluntaria que, en cada una de las artes, está muy formada, que puede exigir un largo trabajo, las atenciones más abstractas, los conocimientos más precisos, viene a adaptarse en la operación del arte a un estado del ser que es del todo irreductible en sí, a una expresión finita, que no se corresponde a ningún objeto localizable, que podamos determinar y alcanzar mediante un sistema de actos uniformemente determinados; y esto acabando en esta obra, cuyo efecto debe ser reconstituir en alguien un estado análogo; no digo parecido (pues nunca sabremos nada), sino análogo al estado inicial del productor.

Así, por una parte, tenemos lo *indefinible,* por otra, una *acción* necesariamente finita; por una parte un *estado,* en ocasiones una sola sensación productora de valor y de impulso, estado cuyo único carácter es el de no corresponder a ningún término finito de nuestra experiencia; por otra, el *acto,* es decir la determinación esencial, pues un acto es una escapatoria milagrosa fuera

del mundo cerrado de lo posible y una introducción en el universo del hecho; y este acto, frecuentemente producido contra el espíritu, con todas sus precisiones; salido de lo inestable, como Minerva completamente armada producida por el espíritu de Júpiter, ¡vieja imagen todavía llena de sentido!

Al artista le sucede, en efecto —es el caso más favorable—, que el propio movimiento interno de producción le da, a la vez e indistintamente, el impulso, el fin exterior inmediato y los medios o los dispositivos técnicos de la acción. Por lo general se establece un régimen de ejecución durante el cual hay un intercambio más o menos vivo entre las exigencias, los conocimientos, las intenciones, los medios, todo lo mental y lo instrumental, todos los elementos de acción de una acción en la que el excitante no está situado en el mundo en el que están situados los fines de la acción ordinaria, y por consiguiente no puede dar pie a una previsión que determine la fórmula de los actos que deben realizarse para alcanzarlo con toda seguridad.

Y, por último, al representarme este hecho tan notable (aunque, me parece, tan poco notado), la *ejecución de un acto,* como fin, desenlace, determinación final de un estado que es inexpresable en términos finitos (es decir, que anula exactamente la sensación causa) fue cuando tomé la resolución de aceptar por forma general de ese curso el tipo más general posible de la acción humana. Pensé que era indispensable establecer una línea simple, una especie de vía geodésica a través de las observaciones y de las ideas de una materia innumerable, sabiendo que en un estudio que no ha sido, que yo sepa, abordado hasta ahora en su conjunto, es ilusorio buscar un orden intrínseco, un desarrollo sin

repetición que permita enumerar los problemas según el progreso de una variable, pues esa variable no existe.

Cuando el espíritu está en juego, todo está en juego; todo es desorden, y toda reacción contra el desorden es de la misma especie que éste. Y es que ese desorden es también la condición de su fecundidad: contiene la promesa, pues esa fecundidad depende de lo inesperado antes que de lo esperado, y antes que de lo que ignoramos, y porque lo ignoramos, de aquello que sabemos. ¿Cómo podría ser de otra manera? El campo que intento recorrer es ilimitado, pero todo se reduce a las proporciones humanas tan pronto como tenemos cuidado de atenernos a nuestra propia experiencia, a las observaciones que nosotros mismos hemos hecho, a los medios experimentados. Me esfuerzo por no olvidar nunca que cada uno es la medida de las cosas.

6

Discurso en el Pen Club

No es más que un invitado quien se levanta... Ignoraba, hace unos días, incluso la existencia del Pen Club. Admiro esta magnífica reunión en la que veo hombres como Galsworthy, Pirandello, Unamuno, Kouprine y a tantos escritores de todas las naciones, entre tantos escritores de la nuestra.

Pero déjenme decirles la extraña impresión que siento, la curiosa idea que se me ocurre al considerar esta asamblea.

Encuentro casi inexplicable esta reunión. Hay en ella un algo de paradójico.

La literatura es el arte del lenguaje, es un arte de los medios de la comprensión mutua.

Es concebible que geómetras, economistas, fabricantes de todas las razas puedan reunirse útilmente, pues están dedicados a estudios, vinculados a intereses cuyo objeto es único e idéntico.

¡Pero los escritores!... ¡Los hombres cuya profesión se basa directamente en su lenguaje natal, cuyo *arte*

Discurso pronunciado en la Sala Hoche, París, el 21 de mayo de 1925. Publicado en *Petit Recueil de paroles de circonstance,* 1926, y en el tomo E de *Oeuvres, Discours,* 1935, donde se afirma erróneamente que fue pronunciado en 1926.

consiste en consecuencia en desarrollar lo que separa más nítidamente —quizá más cruelmente— a un pueblo de otro pueblo!... ¿Qué significa esta reunión de aquellos que, en cada nación, trabajan necesariamente en mantener, en perfeccionar los obstáculos más sensibles, las diferencias más relevantes y más claras que aislan a esta nación de todas las demás? ¿Cómo es posible esta reunión?

En este caso, Señores, hay que invocar el milagro. Un milagro de amor, naturalmente.

Las distintas literaturas se han enamorado unas de otras. Y este milagro no es de ahora. Virgilio se inclinaba hacia Homero. Y nosotros, franceses, ¿qué no habremos amado? Italia con Ronsard, España con Corneille, Inglaterra con Voltaire, Alemania y el Próximo Oriente con los Románticos, América con Baudelaire... y, de siglo en siglo, como las amantes saboreadas con mayor constancia, Grecia y Roma. Considero Grecia y Roma naciones simplemente un poco más alejadas de nosotros que las otras. Homero sólo está todavía a unos billones de kilómetros de aquí. Debemos excusarle, debido a la distancia, por no encontrarse esta tarde entre nosotros.

Esas literaturas enamoradas se han buscado y deseado violentamente; pero, ustedes lo saben, Señores, los amantes abrazan siempre lo que ignoran, y quizá no existiera el amor sin esa ignorancia esencial que atribuye, e incluso que sólo ella puede atribuir, un precio infinito al objeto amado.

Por perfectamente que conozcamos una lengua extranjera, por profundamente que penetremos en la intimidad de un pueblo que no es el nuestro, creo imposible que podamos preciarnos de percibir el lenguaje y las obras literarias como un hombre del propio país.

Hay siempre alguna fracción de sentido, alguna resonancia delicada o extrema que se nos escapa: nunca podemos tener la garantía de una posesión entera e incontestable.

Entre esas literaturas que se abrazan permanece siempre un tejido inviolable. Podemos hacerlo infinitamente delgado, reducirlo a una finura extrema; no podemos rasgarlo. Pero, prodigiosamente, las caricias de esas literaturas impenetrables no son menos fecundas. Son, por el contrario, mucho más fecundas que si nos comprendiéramos de maravilla. El malentendido creador actúa, y se convierte en un engendrar ilimitado de valores imprevistos... Nuestro Shakespeare no es el de los ingleses; e incluso el Shakespeare de Voltaire no es el de Victor Hugo... Hay veinte Shakespeare en el mundo que multiplican al Shakespeare inicial, que desarrollan tesoros de gloria inesperados.

He ahí una consecuencia bastante admirable de la imperfecta comprensión...

Pero he ahí, por otra parte, la razón para justificar lo bastante esta reunión que tan sorprendente me parecía hace poco.

Podemos igualmente considerarla desde un punto de vista muy distinto que es sin duda más elevado.

Una asamblea de escritores de todas las razas, mantenida esta vez en París, me hace pensar en la estructura misma de Francia. No hay nación más heterogénea en el mundo que la nuestra, y sin embargo se ha consumado nuestra unidad.

¿No es Francia una especie de prefiguración de lo que podría ser una Europa unida?

Permítanme, Señores, para terminar, recordarles el parecer de un hombre al que he amado infinitamente y admirado apasionadamente. Mallarmé, del cual ustedes

conocen la profundidad con la que consideró las cosas de la literatura, se había hecho toda una metafísica de nuestro arte.

No podía decidirse a considerarlo como un simple divertimento que los escritores proporcionan al público. Pero pensaba con toda su alma que el universo no podía tener otro objeto que presentarse finalmente una completa expresión de sí mismo. *El mundo,* decía, *está hecho para desembocar en un hermoso libro...* No le encontraba ningún otro sentido, y pensaba que todo tenía que acabar siendo expresado, todos los que *expresan,* todos los que viven por el incremento de los poderes del lenguaje, trabajan en esa gran obra y ejecutan cada uno una pequeña parte...

Ese libro, Señores míos, pertenece a todas las lenguas.

Brindo por ese hermoso libro.

7

Palabras sobre la poesía

Venimos hoy a hablarles de la poesía. El tema está de moda. Es admirable que en una época que sabe ser a un tiempo práctica y disipada, y que podríamos creer bastante distanciada de las cosas especulativas, se dedique tanto interés no sólo a la poesía misma sino también a la teoría poética.

Por lo tanto hoy voy a permitirme ser un poco abstracto; pero, de ese modo, me será posible ser breve.

Les propondré una determinada idea de la poesía, con la firme intención de no decir nada que no sea pura constatación y que todo el mundo no pueda observar en sí o por sí mismo o, al menos, hallar con un razonamiento fácil.

Comenzaré por el comienzo. El comienzo de esta exposición de ideas sobre la poesía consistirá necesariamente en la consideración de ese nombre, tal y como se emplea en el discurso habitual. Sabemos que esa palabra tiene dos sentidos, es decir, dos funciones bien distintas. Designa en primer lugar un cierto género de emociones,

---

Conferencia pronunciada en la Université des Annales el 2 de diciembre de 1927, publicada en *Conferencia,* 5, 1928. Recogida en el tomo K de *Oeuvres, Conférences,* 1939.

un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Decimos de un paisaje que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona.

Pero existe una segunda acepción de ese término, un segundo sentido más estricto. *Poesía*, en ese sentido, nos hace pensar en un arte, en una extraña industria cuyo objeto es reconstituir esa emoción que designa el primer sentido de la palabra.

Restituir la emoción poética a voluntad, fuera de las condiciones naturales en las que se produce espontáneamente y mediante los artificios del lenguaje, tal es el propósito del poeta, y tal es la idea unida al nombre de *poesía*, tomada en el segundo sentido.

Entre esas dos nociones existen las mismas relaciones y las mismas diferencias que las que se encuentran entre el perfume de una flor y la operación del químico que se aplica para reconstruirlo por completo.

Sin embargo, se confunden a cada instante las dos ideas, y de ello se deduce que un gran número de juicios, de teorías e incluso de obras están viciadas en su principio por el empleo de una sola palabra para dos cosas muy diferentes, aunque relacionadas.

Hablemos primero de la emoción poética, del estado emocional esencial.

Ustedes saben lo que la mayoría de los hombres sienten con mayor o menor fuerza y pureza ante un espectáculo natural que les impone. Las puestas de sol, los claros de luna, los bosques y el mar nos conmueven. Los grandes acontecimientos, los puntos críticos de la vida afectiva, los males del amor y la evocación de la muerte son otras tantas ocasiones o causas inmediatas

de resonancias íntimas más o menos intensas y más o menos conscientes.

Esa clase de emociones se distingue de todas las demás emociones humanas. ¿Cómo se distingue? Es lo que a nuestro actual propósito le interesa buscar. Es importante oponer tan claramente como sea posible la emoción poética a la emoción ordinaria. La separación es bastante delicada de realizar, pues nunca se ha cumplido en los hechos. Siempre encontramos mezclados con la emoción poética esencial la ternura o la tristeza, el furor, el temor o la esperanza; y los intereses y los efectos particulares del individuo no dejan de combinarse con esta *sensación de universo,* que es característica de la poesía.

He dicho: *sensación de universo.* He querido decir que el estado o emoción poética me parece que consiste en una percepción naciente, en una tendencia a percibir un *mundo,* o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, *todos a todos,* a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, el mundo inmediato del que son tomados, están, por otra parte, en una relación indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias. Se encuentran —permítanme esta expresión— *musicalizados,* convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro. Así definido, el universo poético presenta grandes analogías con el universo de los sueños.

Ya que la palabra *sueños* se ha introducido en mi discurso, diré de paso que en los tiempos modernos, a partir del Romanticismo, se ha producido una confusión

bastante explicable, aunque bastante lamentable, entre la noción de poesía y la de sueño. Ni el sueño ni la ensoñación son necesariamente poéticos. Pueden serlo; pero las figuras formadas *al azar* sólo *por azar* son figuras armónicas.

No obstante, el sueño nos hace comprender mediante una experiencia común y frecuente, que nuestra consciencia puede ser invadida, henchida, constituida por un conjunto de producciones notablemente diferente de las reacciones y de las percepciones ordinarias del espíritu. Nos aporta el ejemplo familiar de un *mundo cerrado* en el que todas las cosas *reales* pueden estar representadas, pero en el que todas las cosas aparecen y se modifican únicamente por las variaciones de nuestra sensibilidad profunda. Es aproximadamente así como el estado poético se instala, se desarrolla y se disgrega en nosotros. Lo que equivale a decir que es perfectamente *irregular, inconstante, involuntario y frágil,* y que lo perdemos lo mismo que lo obtenemos, *por accidente.* Hay períodos de nuestra vida en los que esta emoción y esas formaciones tan preciosas no se manifiestan. Ni siquiera pensamos que sean posibles. El azar nos las da, el azar nos las retira.

Pero el hombre solamente es hombre por la voluntad que tiene de restablecer lo que le interesa sustraer a la disipación natural de las cosas. Así el hombre ha hecho por esta emoción superior lo que ha hecho o ha intentado hacer por todas las cosas perecederas o dignas de añoranza. Ha buscado, ha encontrado medios para fijar y resucitar a voluntad los estados más bellos y más puros de sí mismo, para reproducir, transmitir y guardar durante siglos las fórmulas de su entusiasmo, de su éxtasis, de su vibración personal; y, por una afortunada

y admirable consecuencia, la invención de esos procedimientos de conservación le ha dado al mismo tiempo la idea y el poder de desarrollar y enriquecer artificialmente los fragmentos de vida poética de los que su naturaleza le hace por instantes el don. Ha aprendido a extraer del transcurso del tiempo, a separar de las circunstancias, esas formaciones, esas maravillosas percepciones fortuitas que se habrían perdido sin retorno si el ser ingenioso y sagaz no hubiera acudido a ayudar al ser instantáneo, a prestar el socorro de sus invenciones al *yo* puramente sensible. Todas las artes han sido creadas para perpetuar, cambiar, cada una según su esencia, un momento de efímera delicia en la certidumbre de una infinidad de instantes deliciosos. *Una obra no es otra cosa que el instrumento de esta multiplicación o regeneración posible.* Música, pintura y arquitectura son los diversos modos correspondientes a la diversidad de los sentidos. Ahora bien, entre esos medios de producir o de reproducir un mundo poético, de organizarlo para la duración y de amplificarlo mediante el trabajo reflexivo, el más antiguo, quizá, el más inmediato, y sin embargo el más complejo, es el lenguaje. Pero el lenguaje, debido a su naturaleza abstracta, a sus efectos más especialmente intelectuales —es decir, indirectos—, y a sus orígenes o a sus funciones prácticas, propone al artista que se ocupa de consagrarlo y ordenarlo para la poesía, una tarea curiosamente complicada. Nunca hubiera habido poetas si se hubiera tenido conciencia de los problemas a resolver. (Nadie podría aprender a andar si para andar hubiera que representarse y poseer en el estado de ideas claras todos los elementos del menor paso).

Pero no estamos aquí para hacer versos. Tratamos por el contrario de considerar los versos como imposibles de hacer, para admirar más lúcidamente los esfuerzos de

los poetas, concebir su temeridad y sus fatigas, sus riesgos y sus virtudes, maravillarnos de su instinto.

Voy a intentar en pocas palabras darles una idea de esas dificultades.

Se lo he dicho anteriormente: el lenguaje es un instrumento, una herramienta, o mejor una colección de herramientas y de operaciones formada por la práctica y sojuzgada a ella. Es por lo tanto un medio necesariamente burdo, que cada cual utiliza, acomoda a sus necesidades actuales, deforma de acuerdo con las circunstancias, ajusta a su persona fisiológica y a su historia psicológica.

Ustedes saben a qué pruebas lo sometemos a veces. Los valores, los sentidos de las palabras, las reglas de sus acordes, su emisión, su transcripción son para nosotros juguetes e instrumentos de tortura a un tiempo. Sin duda tenemos en alguna consideración las decisiones de la Academia; y sin duda, el cuerpo docente, los exámenes, principalmente la vanidad, oponen algunos obstáculos al ejercicio de la fantasía individual. En los tiempos modernos, además, la tipografía interviene muy poderosamente en la conservación de esas convenciones de la escritura. De ese modo, se retrasan en cierta medida las alteraciones de origen personal; pero las cualidades del lenguaje más importantes para el poeta, que evidentemente son sus propiedades o posibilidades musicales, por una parte, y sus valores significativos ilimitados (los que dirigen la propagación de las ideas derivadas de una idea), por la otra, son también las menos protegidas del capricho, las iniciativas, las acciones y las disposiciones de los individuos. La pronunciación de cada uno y su «experiencia» psicológica particular introducen en la transmisión mediante el lenguaje, una incertidumbre, posibilidades de error, y un imprevisto,

del todo inevitables. Observen bien estos dos puntos: al margen de su aplicación a las necesidades más simples y comunes de la vida, el lenguaje es todo lo contrario de un instrumento de precisión. Y al margen de ciertas coincidencias rarísimas, de determinados aciertos de expresión y de forma sensibles, combinadas, no es para nada un medio poético.

En resumen, el destino amargo y paradójico del poeta le impone utilizar una fabricación del uso corriente y de la práctica para fines excepcionales y no prácticos; tiene que tomar medios de origen estadístico y anónimo para cumplir su propósito de exaltar y de expresar su persona en aquello que tiene de más puro y singular.

Nada hace captar mejor toda la dificultad de su tarea que comparar sus elementos iniciales con aquellos de los que dispone el músico. Observen lo que se le ofrece a uno y a otro en el momento en que van a poner manos a la obra y a pasar de la intención a la ejecución.

¡Afortunado el músico! La evolución de su arte le ha proporcionado una condición sumamente privilegiada. Sus medios están bien definidos, la materia de su composición está completamente elaborada ante él. Podemos compararle a la abeja cuando sólo tiene que inquietarse por su miel. Las secciones regulares y los alveolos de cera ya están hechos. Su tarea es medida y se limita a lo mejor de sí misma. Lo mismo le sucede al compositor. Se puede decir que la música preexiste y le espera. ¡Hace mucho tiempo que está constituida!

¿Cómo tuvo lugar esta institución de la música? Vivimos gracias al oído en el universo de los ruidos. De su conjunto se separa el conjunto de ruidos particularmente simples, es decir, reconocibles por el oído y que

le sirven de referencia: son los elementos cuyas relaciones recíprocas son intuitivas; *percibimos esas relaciones exactas y extraordinarias tan nítidamente como sus propios elementos.* El intervalo entre dos notas nos resulta tan sensible como una nota.

De ese modo, esas unidades sonoras, esos *sonidos,* son aptos para formar combinaciones continuas, sistemas sucesivos o simultáneos cuya estructura, encadenamientos, implicaciones y entrecruzamientos se nos presentan y se imponen. Distinguimos claramente el *sonido* del *ruido,* y percibimos un contraste entre ellos, impresión de gran consecuencia pues ese contraste es el de lo puro y de lo impuro, que se reduce al del orden y el desorden, que está a su vez sujeto, sin duda, a los efectos de ciertas leyes energéticas. Pero no vamos tan lejos.

Así, este análisis de los ruidos, ese discernimiento que ha permitido la constitución de la música como actividad separada y explotación del universo de los sonidos, se ha realizado, o al menos controlado, unificado, codificado, gracias a la intervención de la ciencia física, que se ha descubierto a sí misma en esta ocasión y se ha reconocido como ciencia de las medidas, y que ha sabido, desde la Antigüedad, adaptar la medida a la sensación sonora de manera constante e idéntica, por medio de instrumentos que son, en realidad, *instrumentos de medida.*

Por lo tanto el músico se encuentra en posesión de un conjunto perfecto de medios bien definidos, que hacen corresponder exactamente sensaciones con actos; todos los elementos de su juego están presentes, enumerados y clasificados, y este conocimiento concreto de sus medios, de los que no sólo está informado sino penetrado e íntimamente armado, le permite prever y

construir sin preocupación alguna respecto a la materia y la mecánica general de su arte.

De ello se deduce que la música posee un dominio propio, absolutamente suyo. El mundo del arte musical, mundo de los sonidos, está bien separado del mundo de los ruidos.

Es tanto que un ruido se limita a evocar en nosotros un acontecimiento aislado cualquiera, *un sonido que se produce evoca por sí solo todo el universo musical.* En esta sala en la que hablo, en la que ustedes perciben el ruido de mi voz y diversos incidentes auditivos, si de golpe se dejara oir una nota, si se pusiera a vibrar un diapasón o un instrumento bien afinado, apenas afectados por ese ruido excepcional, *que no puede confundirse con los otros,* tendrían de inmediato la sensación de un *comienzo.* En el acto se crearía una atmósfera completamente distinta, se impondría un estado particular de espera, se anunciaría un orden nuevo, un *mundo,* y su atención se organizaría para acogerlo. Más aún, tendería de alguna forma a desarrollar por sí misma esas premisas, y a engendrar sensaciones ulteriores de la misma clase, *de la misma pureza* que la sensación recibida.

Y la contraprueba existe.

Si en una sala de conciertos, mientras resuena y domina la sinfonía, cae una silla, tose una persona, o se cierra una puerta, de inmediato tenemos la impresión de una ruptura. Se ha roto o quebrado algo indefinible, una especie de hechizo o de cristal.

Ahora bien, esa atmósfera, ese hechizo poderoso y frágil, ese universo de los sonidos, se le ofrece a cualquier compositor por la naturaleza de su arte y por las adquisiciones inmediatas de ese arte.

Muy distinta, infinitamente menos afortunada, es la dotación del poeta. Al perseguir un objeto que no

difiere excesivamente del del músico, se ve privado de las inmensas ventajas que acabo de indicarles. Ha de crear y recrear a cada instante lo que el otro encuentra hecho y preparado.

¡En qué estado desfavorable o desordenado encuentra las cosas el poeta! Tiene ante sí ese lenguaje ordinario, ese conjunto de medios tan burdos que todo conocimiento que se precisa lo rechaza para crearse sus instrumentos de pensamiento; ha de tomar prestada esa colección de términos y reglas tradicionales e irracionales, modificadas por cualquiera, caprichosamente introducidas, caprichosamente interpretadas, caprichosamente codificadas. Nada menos adecuado a los propósitos del artista que ese desorden esencial del que debe extraer a cada instante los elementos del orden que desea producir. Para el poeta no ha habido físico que haya determinado las propiedades constantes de esos elementos de su arte, sus relaciones, sus condiciones de emisión idéntica. Ni diapasones, ni metrónomos, ni constructores de gamas, ni teóricos de la armonía. Ninguna certidumbre, de no ser la de las fluctuaciones fonéticas y significativas del lenguaje. Ese lenguaje, además, no actúa como el sonido sobre un sentido único, sobre el oído, que es el sentido por excelencia de la espera y de la atención. Constituye, por el contrario, una mezcla de excitaciones sensoriales y físicas perfectamente incoherentes. Cada palabra es una reunión instantánea de efectos sin relación entre sí. Cada palabra reúne un sonido y un sentido. Me equivoco: es a la vez varios sonidos y varios sentidos. *Varios sonidos,* tantos sonidos como provincias hay en Francia y casi hombres en cada provincia. Es esta una circunstancia muy grave para los poetas, en quienes los efectos musicales que habían previsto quedan corrompidos o desfigurados por el acto de sus lectores. *Varios sentidos,*

pues las imágenes que nos sugiere cada palabra generalmente son bastante diferentes y sus imágenes secundarias infinitamente diferentes.

La palabra es cosa compleja, es combinación de propiedades a un tiempo vinculadas en el hecho e independientes por su naturaleza y su función. Un discurso puede ser lógico y cargado de sentido, pero sin ritmo y sin compás alguno; puede ser agradable al oído y perfectamente absurdo o insignificante; puede ser claro y vano, vago y delicioso... Pero basta, para hacer imaginar su extraña multiplicidad, con nombrar todas las ciencias creadas para ocuparse de esta diversidad y explotar cada uno de sus elementos. Puede estudiarse un texto de muchas maneras independientes, pues es sucesivamente justiciable por la fonética, por la semántica, por la sintaxis, por la lógica y por la retórica, sin omitir la métrica, ni la etimología.

He ahí al poeta enfrentado con esa materia moviente y demasiado impura; obligado a especular por turno sobre el sonido y sobre el sentido, a satisfacer no sólo a la armonía, al período musical, sino también a condiciones intelectuales variadas: lógica, gramática, sujeto del poema, figuras y ornamentos de todos los órdenes, sin contar con las reglas convencionales. Observen el esfuerzo que supone la empresa de llevar a buen fin un discurso en el que tantas exigencias han de satisfacerse milagrosamente al mismo tiempo.

Aquí comienzan las inciertas y minuciosas operaciones del arte literario. Pero este arte nos ofrece dos aspectos, hay dos grandes modos que, en su estado extremo, se oponen, pero que, sin embargo, se reúnen y encadenan por una multitud de grados intermedios. Existe la *prosa* y existe el *verso*. Entre ellos, todos los tipos de su

mezcla; pero hoy los consideraré en sus estados extremos. Podría ilustrarse esta oposición de los extremos exagerando un poco: decirse que el lenguaje tiene por límites la *música*, por un lado, el *álgebra*, por el otro.

Recurriré a una comparación que me es familiar para que sea más fácil captar lo que tengo que decir sobre este tema. Hablando un día de todo esto en una ciudad extranjera, y habiéndome servido de esta misma comparación, uno de mis oyentes me hizo una cita notable que me descubrió que la idea no era nueva. No lo era al menos nada más que para mí.

Esta es la cita. Se trata de un extracto de una carta de Racan a Chapelain, en la que Racan nos cuenta que Malherbe asimilaba la prosa a la marcha, la poesía a la danza, como voy a hacerlo yo enseguida:

«Den, dice Racan, el nombre que gusten a mi prosa, el de galante, ingenua o festiva. Estoy decidido a mantenerme en los preceptos de mi primer maestro Malherbe y no buscar nunca ni número, ni cadencia a mis períodos, ni otro ornamento que la nitidez que puede expresar mis pensamientos. Ese buen hombre (Malherbe) comparaba la prosa al andar ordinario y la poesía a la danza, y decía que debemos tolerar alguna negligencia a las cosas que nos vemos obligados a hacer pero que es ser ridículo el ser mediocres en las que hacemos por vanidad. Los cojos y los gotosos no pueden dejar de andar, pero nada les obliga a bailar el vals o los cinco pasos».

La comparación que Racan adjudica a Maleherbe, y que yo por mi parte había advertido fácilmente, es inmediata. Les demostraré que es fecunda. Se desarrolla muy lejos con una curiosa precisión. Es quizá algo más que una similitud de apariencias.

La marcha lo mismo que la prosa tiene siempre un objeto concreto. Es un acto dirigido *hacia* un objeto y nuestra finalidad es alcanzarlo. Las circunstancias actuales, la naturaleza del objeto, la necesidad que tengo, el impulso de mi deseo, el estado de mi cuerpo, el del terreno, son los que imponen el paso a la marcha, le prescriben su dirección, su velocidad y su término. Todas las propiedades de la marcha se deducen de esas condiciones instantáneas que se combinan *singularmente* en cada ocasión, de tal manera que no hay dos desplazamientos de esta clase que sean idénticos, que hay cada vez creación especial, pero, cada vez, es abolida y como absorbida en el acto realizado.

La danza es algo muy distinto. Es, sin duda, un sistema de actos, pero que tienen un fin en sí mismos. No va a ninguna parte. Si persigue alguna cosa, no es más que un objeto ideal, un estado, una voluptuosidad, un fantasma de flor, o algún encantamiento de sí misma, un extremo de vida, una cima, un punto supremo del ser... Pero por diferente que sea del movimiento utilitario, tomen nota de esta advertencia esencial aunque infinitamente simple, *que usa los mismos miembros, los mismos órganos, huesos, músculos y nervios que la marcha misma.*

Exactamente lo mismo sucede con la poesía que usa las mismas palabras, las mismas formas y los mismos timbres que la prosa.

Por consiguiente la poesía y la prosa se distinguen por la diferencia de ciertas leyes o convenciones momentáneas de movimiento y de funcionamiento aplicadas a elementos y a mecanismos idénticos. Razón por la cual hay que evitar razonar sobre la poesía como se hace con la prosa. Lo que es verdad de una deja de

tener sentido, en muchos casos, si se quiere encontrar en la otra. Y es por lo que (por elegir un ejemplo), es fácil justificar inmediatamente el uso de las inversiones; pues esas alteraciones del orden acostumbrado y, en cierto modo, elemental de las palabras en francés, fueron criticadas en diversas épocas, a mi entender muy ligeramente, por motivos que se reducen a esta fórmula inaceptable: la poesía es prosa.

Llevemos un poco más lejos nuestra comparación, que soporta ser profundizada. Un hombre anda. Se mueve de un lugar a otro, conforme a un camino que es siempre un camino de mínima acción. Observemos que la poesía sería imposible si estuviera sujeta al régimen de la línea recta. Nos enseñan: *¡digan que llueve si quieren decir que llueve!* Pero el objeto de un poeta no es nunca ni puede serlo el enseñarnos que llueve. No es necesario un poeta para persuadirnos de coger nuestro paraguas. Observen en qué se convierte Ronsard, en qué se convierte Hugo, en qué se convierten la rima, las imágenes, las consonancias, los versos más hermosos del mundo, si someten la poesía al sistema *¡Digan que llueve!* Solamente por una burda confusión de los géneros y de los momentos se le pueden reprochar al poeta sus expresiones indirectas y sus formas complejas. No vemos que la poesía implica una decisión de cambiar la función del lenguaje.

Vuelvo al hombre que anda. Cuando ese hombre ha realizado su movimiento, cuando ha alcanzado el lugar, el libro, el fruto, el objeto que deseaba, la posesión anula de inmediato todo su acto, el efecto devora la causa, el fin absorbe el medio, y cualesquiera que hayan sido las modalidades de su acto y de su paso, sólo queda el resultado. Los cojos, los gotosos de los que hablaba Malherbe, una vez que han alcanzado penosa-

mente la butaca a la que se dirigían, no están menos sentados que el hombre más alerta que hubiera llegado a ese asiento con un paso vivo y ligero. Lo mismo sucede con el uso de la prosa. El lenguaje del que me acabo de servir, que expresa mi propósito, mi deseo, mi mandato, mi opinión, mi pregunta o mi respuesta, ese lenguaje que ha cumplido su función, se desvanece apenas *llega.* Lo he emitido para que perezca, para que irrevocablemente se transforme en ustedes, y sabré que fui *comprendido* por el hecho relevante de que mi discurso ha dejado de existir. Es reemplazado enteramente y definitivamente por su *sentido,* o al menos por un cierto sentido, es decir, por imágenes, impulsos, reacciones o actos de la persona a quien se habla; en suma, por una modificación o reorganización interior de ésta. Pero quien no ha comprendido, conserva y *repite las palabras.* El experimento es fácil...

Verán que la perfección de ese discurso, cuyo único destino es la comprensión, consiste en la facilidad con la que se transforma en algo muy distinto, en no-lenguaje. Si han comprendido mis palabras, mis mismas palabras ya no les sirven de nada, han desaparecido de sus mentes, mientras que poseen su contrapartida, ustedes poseen bajo forma de ideas y de relaciones, con qué restituir el significado de esas palabras, *bajo una forma que puede ser muy diferente.*

Dicho de otro modo, en los empleos prácticos o abstractos del lenguaje que es específicamente prosa, la forma no se conserva, no sobrevive a la comprensión, se disuelve en la claridad, ha actuado, ha hecho comprender, ha vivido.

Pero, por el contrario, el poema no muere por haber servido; está expresamente hecho para renacer de sus

cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser.

En este sentido la poesía se reconoce por este efecto notable por el que podríamos definirla: que tiende a reproducirse en su forma, que provoca a nuestras mentes para reconstituirla tal cual. Si me permitiera una palabra sacada de la tecnología industrial, diría que la forma poética se recupera automáticamente.

Esta es una propiedad admirable y característica entre todas. Me gustaría ofrecerles una imagen simple. Imaginen un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Asocien a uno de esos puntos la idea de la forma poética, de la potencia del ritmo, de la sonoridad de las sílabas, de la acción física de la declamación, de las sorpresas psicológicas elementales que les producen las aproximaciones insólitas de las palabras. Asocien al otro punto, al punto conjugado del primero, el efecto intelectual, las visiones y los sentimientos que para ustedes constituyen el «fondo», el «sentido» del poema en cuestión, y observen entonces que el movimiento de su alma, o de su atención, cuando está sometida a la poesía, completamente sumisa y dócil a los impulsos sucesivos del lenguaje de los dioses, va del *sonido* hacia el *sentido,* del continente hacia el contenido, ocurriendo todo primero como en la costumbre habitual de hablar; pero a continuación, a cada verso, sucede que el péndulo viviente es llevado a su punto de partida verbal y musical. El sentido que se propone encuentra como única salida, como única forma, la forma misma de la que procedía. De este modo, se dibuja una oscilación, una simetría, una *igualdad de valor* y de poderes entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía.

Este intercambio armónico entre la impresión y la expresión es a mi modo de ver el principio esencial de la mecánica poética, es decir, de la producción del estado poético mediante la palabra. El poeta hace profesión de encontrar por suerte y de buscar por industria esas formas singulares del lenguaje cuya práctica he intentado analizarles.

La poesía así entendida es radicalmente distinta a cualquier prosa: en particular, se opone nítidamente a la descripción y a la narración de acontecimientos que tienden a producir la ilusión de la realidad, es decir, a la novela y al cuento cuando su objeto es dar verosimilitud a los relatos, retratos, escenas y otras representaciones de la vida real. Diferencia que tiene incluso marcas físicas fácilmente observables. Consideren las actitudes comparadas del lector de novelas y del lector de poemas. Puede ser el mismo hombre, pero difiere excesivamente de sí mismo cuando lee una u otra obra. Observen al lector de novela cuando se sumerge en la vida imaginaria que le provoca su lectura. Su cuerpo deja de existir. Se sostiene la frente con las dos manos. Unicamente es, se mueve, actúa y padece con el espíritu. Está absorbido por lo que devora; no puede contenerse pues una especie de demonio le presiona para avanzar. Quiere la continuación, y el fin, es presa de una especie de alienación: toma partido, triunfa, se entristece, ya no es él mismo, ya no es más que un cerebro separado de sus fuerzas exteriores, es decir, librado a sus imágenes, atravesando una especie de *crisis de credulidad.*

Muy distinto es el lector de poemas.

Si la poesía actúa verdaderamente sobre alguien no es dividiéndolo en su naturaleza, comunicándole las ilusiones de una vida de ficción y puramente mental. No le impone una falsa realidad que exige la docilidad

del alma y la abstención del cuerpo. La poesía debe extenderse a todo el ser; excita su organización muscular con los ritmos, libera o desencadena sus facultades verbales de las que exalta el juego total, le ordena en profundidad, pues trata de provocar o reproducir la unidad y la armonía de la persona viviente, unidad extraordinaria, que se manifiesta cuando el hombre es poseído por un sentimiento intenso que no deja de lado ninguna de sus potencias.

En suma, entre la acción del poema y la del relato ordinario la diferencia es de orden psicológico. El poema se despliega en un campo más rico de nuestras funciones de movimiento, exige de nosotros una participación que está más próxima a la acción completa, en tanto que el cuento y la novela nos transforman más bien en sujetos del sueño y de nuestra facultad para ser alucinados.

Pero repito que existen grados, innumerables formas de paso entre esos términos extremos de la expresión literaria.

Tras intentar definir el dominio de la poesía, debería ahora tratar de considerar la operación misma del poeta, los problemas de la factura y de la composición. Pero sería entrar en una vía muy espinosa. Encontramos tormentos infinitos, disputas que no pueden tener fin, adversidades, enigmas, preocupaciones e incluso desesperaciones que convierten el oficio del poeta en uno de los más inseguros y de los más cansados que existen. El propio Malherbe al que ya he citado, decía que después de acabar un buen soneto el autor tiene derecho a tomarse diez años de descanso. Admitía con ello que esas palabras: *un soneto acabado* significan algo... En cuanto a mí, yo no las entiendo... Las traduzco por *soneto abandonado.*

Tratemos superficialmente esta difícil cuestión:

Hacer versos...

Pero todos ustedes saben que hay un medio sumamente simple de hacer versos.

Basta con estar *inspirado* y las cosas van por sí solas. Me gustaría que fuera así. La vida sería soportable. Aceptemos, no obstante, esta ingenua respuesta, pero examinemos las consecuencias.

Aquel que se contenta tiene que admitir o bien que la producción poética es un puro efecto del azar o bien que procede de una especie de comunicación sobrenatural; una y otra hipótesis reducen al poeta a un papel miserablemente pasivo. Hacen de él o una especie de *urna* en la que se agitan millones de bolas o una *tabla parlante* en la que se aloja un *espíritu.* Tabla o cubeta, en resumen, pero no un dios; lo contrario de un dios, lo contrario de un *Yo*.

Y el infortunado autor, que ya no es autor, sino signatario, y responsable como un gerente de periódico, se ve obligado a decirse:

«En tus obras, querido poeta, lo que es bueno no es tuyo, lo que es malo te pertenece sin ningún género de duda.»

Resulta extraño que más de un poeta se haya contentado —si es que no se ha enorgullecido— con no ser más que un instrumento, un momentáneo *medium.*

Ahora bien, la experiencia lo mismo que la reflexión nos demuestran, por el contrario, que los poemas cuya compleja perfección y afortunado desarrollo impondrían con mayor fuerza a sus maravillados lectores la idea de milagro, del golpe de suerte, de realización sobrehumana (debido a una conjunción extraordinaria de las virtudes que se pueden desear pero no esperar encontrar reunidas en una obra), son también obras maestras de trabajo,

son, además, monumentos de inteligencia y de trabajo continuado, productos de la voluntad y del análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples para poder reducirse a las de un aparato registrador de entusiasmos o de éxtasis. Ante un bello poema de alguna longitud percibimos que hay ínfimas posibilidades de que un hombre haya podido improvisar de una vez, sin otro cansancio que el de escribir o emitir lo que le viene a la mente, un discurso singularmente seguro de sí, provisto de continuos recursos, de una armonía constante y de ideas siempre acertadas, un discurso que no cesa de encantar, en el que no se encuentran accidentes, señales de debilidad y de impotencia, en el que faltan esos molestos incidentes que rompen el encantamiento y arruinan el verso poético del que les hablaba anteriormente.

No es que no haga falta, para hacer un poeta, algo más, alguna *virtud* que no se descompone, que no se analiza en actos definibles y en horas de trabajo. El *Pegaso-Vapor,* el *Pegaso-Hora* todavía no son unidades legales de potencia poética.

Hay una cualidad especial, una especie de *energía* individual propia del poeta. Aparece en él y se le revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito valor.

Pero no son más que instantes, y esta energía superior (es decir, es tal que todas las otras energías del hombre no la pueden componer y reemplazar), *no existe o no puede actuar más que mediante manifestaciones breves y fortuitas.*

Es preciso añadir —esto es bastante importante— que los tesoros que ilumina a los ojos de nuestra mente, las ideas o las formas que nos produce a nosotros mismos están bien lejos de tener igual valor para las miradas extrañas.

Esos momentos de un valor infinito, esos instantes que dan una especie de dignidad universal a las relaciones y a las intuiciones que engendran, son no menos fecundos en valores ilusorios o incomunicables. *Lo que vale solo para nosotros no vale nada.* Es la ley de la Literatura. Esos estados sublimes son en realidad *ausencias* en las que se encuentran maravillas naturales que solamente se hallan allí, pero tales maravillas son siempre impuras, quiero decir mezcladas con cosas viles o vanas, insignificantes o incapaces de resistir la luz exterior, o si no imposibles de retener, de conservar. En el resplandor de la exaltación no es oro todo lo que reluce.

En suma, ciertos instantes nos descubren profundidades en las que reside lo mejor de nosotros mismos, pero en parcelas introducidas en una materia informe, en fragmentos de figura rara o burda. Hay pues que separar esos elementos de metal noble de la masa y preocuparse por fundirlos juntos y dar forma a alguna joya.

Si nos entretuviéramos en desarrollar con rigor la doctrina de la inspiración pura, deduciríamos consecuencias bien extrañas. Por ejemplo, encontraríamos necesariamente que ese poeta que se limita a transmitir lo que recibe, a entregar a desconocidos lo que retiene de lo desconocido, no tiene ninguna necesidad de comprender lo que escribe bajo el misterioso dictado.

No actúa sobre ese poema del que él no es la fuente. Puede ser completamente ajeno a lo que fluye a través suyo. Esta consecuencia inevitable me hace pensar en lo que, antaño, era creencia general sobre el tema de la posesión diabólica. Leemos en los documentos de otro tiempo que relatan los interrogatorios en materia de brujería, que con frecuencia se convenció a personas de estar habitadas por el demonio, y se las condenó sobre

esa base por, siendo ignorantes e incultas, haber discutido, argumentado y blasfemado durante sus crisis en griego, en latín e incluso en hebreo ante los horrorizados inquisidores (no era latín sin lágrimas, pienso).

¿Es eso lo que se le exige al poeta? Sin duda, una emoción caracterizada por la potencia expresiva espontánea que desencadena es la esencia de la poesía. Pero la tarea del poeta no puede consistir en contentarse con experimentarla. Esas expresiones, salidas de la emoción, sólo son *puras* accidentalmente, llevan consigo muchas escorias, contienen cantidad de defectos cuyo efecto sería obstaculizar el desarrollo poético e interrumpir la resonancia prolongada que finalmente se trata de provocar en un alma extraña. Pues el deseo del poeta, si el poeta apunta a lo más elevado de su arte, no puede ser otro que introducir algún alma extraña en la divina duración de su vida armónica, durante la cual se componen y se miden todas las formas y durante la cual se intercambian las *respuestas* de todas sus potencias sensitivas y rítmicas.

Pero es al lector a quien corresponde y a quien está destinada la inspiración, lo mismo que corresponde al poeta hacer pensar, hacer creer, hacer lo necesario para que solamente podamos atribuir a los dioses una obra demasiado perfecta o demasiado conmovedora para salir de las inseguras manos de un hombre. Precisamente el objeto mismo del arte y el principio de sus artificios es comunicar la impresión de un estado ideal en el que el hombre que lo lograra sería capaz de producir espontáneamente, sin esfuerzo, sin debilidad, una expresión magnífica y maravillosamente ordenada de su naturaleza y de nuestros destinos.

8

Necesidad de la poesía

Antes de hablarles de poesía, permítanme decirles unas palabras de un poeta que acaba de morir, gran poeta, y amigo mío desde hace cuarenta años, poeta francés por voluntad propia aunque originario y ciudadano de los Estados Unidos. Se trata de Francis Viélé-Griffin, muerto hace unos días en Bergerac, y cuya desaparición es una gran pérdida. Si hoy les hablo de él es porque hay que rendirle justicia. Este poeta, que desde hacía años vivía retirado, primero en Touraine, después en Périgord, había escogido Francia como patria de elección; figura de la forma más honorable del mundo en la tan honorable lista de los poetas extranjeros que han escrito nuestra lengua y se han distinguido por sus versos.

No ignoran que la poesía francesa, desde Baudelaire, ha ejercido una acción singularmente fuerte y gloriosa sobre la poesía universal, y que esta influencia no se ha limitado a crear lectores y admiradores de nuestros autores, ha engendrado poetas. Francia se ha enriquecido con autores de altos vuelos, algunos de los cuales han

---

Conferencia pronunciada en la Université des Annales el 19 de noviembre de 1937. Publicada en *Conferencia,* 1938. Recogida en el tomo K de *Oeuvres, Conférences,* 1939.

ejercido a su vez una influencia real sobre nuestro arte. Swinburne, gran poeta inglés que ha escrito varios poemas en francés, fue uno de los primeros que voy a citar.

De Swinburne a Rainer Maria Rilke, poeta de lengua alemana, la lista de aquellos que han hecho a nuestra lengua el honor de someterle su talento es elevada. Hablo de memoria de hombres tan célebres como Gabriele d'Annunzio, para citar a aquellos que, de forma continuada y casi exclusiva, han escrito en francés y se han convertido en poetas completamente franceses. Junto a los flamencos, los Van Lerberghe, los Maeterlinck y los Verhaeren, citaré a Jean Moréas, a Stuart Merrill, mi viejo camarada, y, por último, a Francis Viélé-Griffin.

Viélé-Griffin nació en los Estados Unidos. Su padre, general del ejército del Norte, durante la guerra de Secesión, se encontraba en el sitio de Charlestown cuando nació. Francis Viélé-Griffin vino a Francia muy pronto para realizar sus estudios; fue íntimo amigo de Henri Regnier y lo conocimos, entre los fieles de Mallarmé, en el ardiente e interesante medio del Simbolismo, persiguiendo la investigación poética que era tan variada en aquellos tiempos. Intentaba entonces combinar ciertas cualidades de la poesía anglosajona, que son raras en la nuestra, con los modos de ésta. Después de haber hecho, como se debe, versos regulares, encontró en el verso libre acentos deliciosos.

El recuerdo que acabo de evocar nos lleva a meditar sobre esta *necesidad de la poesía.* Debo decirles ante todo el sentido que doy a esta fórmula.

Han escuchado con frecuencia, es una expresión que data del romanticismo, tratar a la gente de *burgueses.*

Ese término, antaño bastante honorable, se transformó hacia 1830 en epíteto despectivo dirigido a toda persona sospechosa de no entender nada de las artes. Después lo adoptó la política e hizo con él lo que ya saben. Pero eso no es cosa nuestra.

Pues bien, creo que la idea que los románticos se hacían de esos espantosos burgueses no era del todo exacta. El burgués no es en absoluto un hombre insensible a las artes. No se cierra a las letras, ni a la música, ni a ningún valor de la cultura. Hay burgueses sumamente cultos: los hay muy refinados; a la mayoría le gusta la música, la pintura, e incluso los hay asombrosamente *avanzados*, y que presumen de serlo. No es necesariamente lo que, en la época clásica, llamaban un beocio. Reconocerán fácilmente al burgués (admitiendo que todavía exista, lo que no está demostrado...) por el hecho de que ese hombre (o esa mujer) que puede ser muy instruido, lleno de gusto, que sabe admirar las obras que hay que admirar, no tiene, sin embargo, una *necesidad esencial de poesía o de arte...* Podría, si fuera necesario, pasar sin ello; puede vivir sin eso. Su vida está perfectamente organizada al margen de esa extraña necesidad. Su espíritu gusta del arte: no vive de él. No tiene por alimento esencial e inmediato ese alimento particular que es la poesía.

Así es el burgués; pero, como ven, no es en absoluto el hombre que se nos decía, el hombre sin ojos y sin oídos. No es más que el hombre al que no atormenta aquello que no existe sino en el olvido de aquello que existe, a quien no le hostiga un deseo lo bastante loco de vivir como si el lujo del espíritu fuera una necesidad de la vida misma.

Al decirles esto, pienso en mi juventud. Viví en un medio de jóvenes para quienes el arte y la poesía eran

una especie de sustento esencial del que era imposible prescindir; y también algo más: un alimento sobrenatural. En aquella época tuvimos —algunos, que todavía viven, lo recuerdan— la sensación inmediata de que era necesario muy poco para que naciera una especie de culto, de religión de una nueva clase, y diera forma a ese estado de espíritu, quasi místico, que reinaba en nosotros y que nos había sido inspirado o comunicado por nuestro sentimiento muy intenso del valor universal de las emociones del Arte.

Cuando nos referimos a la juventud de la época, a ese tiempo más cargado de espíritu que el presente y a la manera en que abordamos la vida y el conocimiento de la vida, observamos que entonces todas las condiciones de una formación, de una creación casi religiosa, estaban absolutamente reunidas. En efecto, entonces reinaba una especie de desencantamiento de las teorías filosóficas, desdén hacia las promesas de la ciencia, que habían sido muy mal interpretadas por nuestros mayores y predecesores, los escritores realistas y naturalistas. Las religiones habían sufrido los asaltos de la crítica filológica y filosófica. La metafísica parecía exterminada por los análisis de Kant. Teníamos ante nosotros una especie de página blanca y vacía, y sólo podíamos escribir una única afirmación. Esta nos parecía inquebrantable, al no estar basada ni en una tradición que siempre se puede contestar, ni en una ciencia de la que siempre se pueden criticar las generalizaciones, ni en textos que se interpretan como se quiere, ni en razonamientos filosóficos que sólo viven de hipótesis. Nuestra certidumbre era nuestra emoción y nuestra sensación de la belleza; y, cuando nos encontrábamos, los domingos, en los conciertos Lamoureux, en los que coincidían los jóvenes y

sus maestros, cuando escuchábamos toda la serie de sinfonías de Bethoven, los deslumbrantes fragmentos de los dramas de Wagner, se creaba una atmósfera extraordinaria. Salíamos del circo como fanáticos, como devotos, como prosélitos del arte; entonces, ningún subterfugio, ninguna duda, ninguna interposición entre nosotros y nuestra luz. Habíamos *sentido;* y lo que habíamos sentido nos daba la fuerza para resistir a todas las ocasiones de dispersión y a todas las necedades y maleficios de la vida... Nos encontrábamos con el alma iluminada y la inteligencia cargada de fe, de tal modo lo que habíamos escuchado nos parecía una especie de revelación personal y de verdad esencialmente nuestra.

No sé cómo es hoy. Conozco, claro está, jóvenes; pero nunca se conoce el fondo del ser de los jóvenes, ni siquiera de aquellos que mejor conocemos. No podemos conocer de los hombres más que lo que conocen ellos mismos, y sólo se conocen acabados.

¿Cuál es entonces, ahora, el punto ardiente, el aguijón que irrita la sustancia profunda de nuestros jóvenes y les incita a superar lo que son? No lo sé...

Sin duda las preocupaciones materiales, las divisiones políticas, hoy, desgraciadamente, representan un papel principal en los espíritus, de suerte que lo serio, el valor absoluto que atribuíamos en otro tiempo a los misterios y a las promesas del arte, se trasladan, necesariamente, ¡ay!, a preocupaciones de un orden muy distinto, y, en primerísimo lugar, a los problemas de la vida.

Pero también podemos decir (ya he hablado sobre este tema, en este mismo lugar) que nuestra época manifiesta una reducción innegable del espíritu, una disminución de las necesidades de poesía. ¿Por qué? ¿Por qué se debilitan la necesidad y la potencia de lo

bello que han existido hasta en el pueblo, que han existido de tal manera en ese pueblo, que ese pueblo ha producido, a lo largo de los siglos, obras admirables? Los oficios eran creadores.

Les aconsejo, cuando paseen por París, perderse por nuestras viejas calles, la calle Mazarine o la calle Dauphine, o bien alguna calle del Marais; allí observarán los pequeños balcones de hierro forjado enganchados a las viejas casas del siglo XVI o del XVIII. Cada uno de esos hierros forma un dibujo simple y original, que no se reproduce nunca; el herrero que sabía hacer esas obras era un creador, y en un género bastante difícil.

Los artesanos se sentían maestros y se hacían originales en su campo, sin pretender salir de él. En aquellos tiempos, no había Exposición; pero había artesanos artistas, lo que bien vale una exposición.

El pueblo producía, algo que ya no produce desde un siglo y medio al menos, poemas, canciones, toda una invención que ha desaparecido enteramente. La poesía y la melodía populares son cosas que ya no se hacen. Por ese lado una esterilidad total.

Y por último, degradación de la creación verbal. Desde luego el pueblo todavía inventa palabras; pero esas palabras son generalmente feas y poco oportunas; toman prestados los términos a las numerosas técnicas de la época. Los hay en ocasiones bastante pintorescos; pero no tienen ese sabor particular del que estaba impregnado el lenguaje de los oficios de antaño.

A ese respecto puedo citarles hechos concretos, que he constatado, y no soy el único, de una manera casi oficial: hay que notar, al lado del nacimiento de términos más o menos afortunados, la muerte de las palabras deliciosas que existían en nuestra lengua y que son de origen completamente popular.

Como saben, la Academia es una especie de oficina de estado civil en la que registramos sin prisa los nacimientos, y con melancolía las defunciones de los vocablos. Sucede a cada instante, en nuestro trabajo del Diccionario, que examinamos palabras que hay que eliminar, sean cuales fueren su forma encantadora y su fisonomía poéticamente popular, ¡pues ninguno de nosotros las ha oído nunca! Ahora bien, la edición en la que recae nuestro examen apenas data de cuarenta o cincuenta años, estaban bien vivas, palabras... parlantes, palabras hechas para la poesía, que están muertas, ¡completamente muertas hoy!

El caso es bastante frecuente. No es el hecho de la desaparición misma y de la sustitución de los términos lo que es grave. Eso es la vida misma de una lengua. Es la calidad de los desaparecidos y la de los recién nacidos que sólo pueden compararse con pena. El año pasado, pese a algunas oposiciones, admitimos la palabra «mentalidad» [*mentalité*], que no es muy seductora, y la palabra «mundial» [*mondial*]. Pero ¿cómo hacer?...

Este ejemplo, entre otros muchos, demuestra que la sustancia de la poesía y de la lengua experimenta una alteración que no es favorable al arte del poeta. Otra observación, más profunda, y más grave tal vez: se constata la creciente desaparición de las leyendas; las leyendas pierden su fuerza, pierden su encanto, e incluso en el campo, donde antaño se encontraban aún vivas, languidecen y se fijan en los herbarios del folklore*. ¡Mala señal!... En un libro tan rico, tan curiosamente

* Empleo a disgusto este término extranjero, adoptado en Francia con excesiva facilidad.

rico como *Las mil y una noches*, en el que no existe un texto único, sino un texto y mil textos, según cada narrador, la variación es casi la regla. Cada cuentista aporta su expresión, añade y transforma, introduce alusiones locales, incidentes nuevos, imágenes propias. Es la vida de una obra que evoluciona de boca en boca. Pero aquí, todo se fija; vemos desaparecer el valor poético de las leyendas, pertenecen cada vez más al campo de estudios de la Sorbona, y pasan del vigor de la vida al estado inerte de documentos.

He ahí muchos signos bastante graves. ¿Qué encontramos a cambio de esas creaciones, en compensación por esas pérdidas, ya que la gente ha dejado de saber extraer el encanto de sí misma, gozar de su propio lenguaje, sentir placer hablándolo? Hoy en día, ese placer se somete a la prisa; nuestra palabra apenas consiste en una rápida significación tan desnuda y pronta como sea posible. Por un poco, hablaríamos con iniciales. Por otra parte, el trabajo de redacción de un telegrama es muy instructivo a este respecto, y el teléfono tampoco es un instrumento del buen lenguaje.

Así pues, en ese aspecto, una pérdida evidente. Por último sólo podemos preguntarnos ¿cómo y por qué tanta impotencia ha venido a abolir tantos ornamentos del placer de la vida?

Los oficios de arte apenas son ya otra cosa que lujos, apoyados aquí o allá por los Estados o por generosos *mecenas*. Ya no aportan al lenguaje esas palabras y esos giros sabrosos que han reemplazado los términos barrocos o feamente abstractos que nos infligen todos los días la política y la técnica. Diría incluso que no es únicamente la poesía la que está en juego; está en entredicho la integridad misma del espíritu; pues todas

estas palabras de nuestro tiempo, todas estas abstracciones de calidad inferior (puesto que no están definidas), se conforman a una lógica en ruinas...

Oímos a cada instante razonamientos que no lo son: el espíritu crítico tiende a debilitarse. En la mayoría de los artículos que leemos, la armazón lógica, la solidez de los razonamientos que se nos dan, el valor de los hechos, todo es apariencia; compriman esos textos y se asombrarán de lo poco que les quedará en la mano... Todo ello concurre a una degradación general del lenguaje; pero, en particular, lo altera en sus funciones poéticas naturales.

Pues bien, hay que buscar aquello que las sustituye. ¿Qué es lo que sustituye a esta poesía innata, natural popular, que estaba en nuestra lengua y en muchos seres hace un siglo y medio? Veamos qué divierte a la gente, cuáles son sus deseos y placeres. Es preciso reconocer que bajo ese punto de vista hemos hecho inmensos progresos. Los medios modernos fabrican en proporciones industriales (viene al caso decirlo), a alta tensión, una especie de poesía que no exige ningún esfuerzo, ninguna creación de valor en quien la recibe; ninguna participación directa, sino un mínimo de él mismo; y esta forma de poesía se reduce a la sensación más o menos fuerte que hoy podemos asestar con los medios que la física y la técnica ponen a la disposición de lo moderno... Tenemos espectáculos extraordinarios, orquestas que no requieren más que un gesto. Cada uno de nosotros es equiparable a un Mefistófeles. Podremos, a partir de mañana, suscitar a voluntad la visión de lo que sucede en los extremos del mundo. La embriaguez de la velocidad arrastra a la excitación intelectual, a la excitación de los sentimientos: la gente

va tan rápido que quema a su paso el pensamiento y el placer.

Espero que no haya ningún arquitecto en esta sala, porque no querría que me asesinara, pero hace unos días le decía a uno de mis amigos arquitectos:

«Ustedes tienen medios poderosos, lo que hacen es paradoja. Ustedes tienen cimientos que permiten puertas en falso de cuarenta metros de saliente. Todo eso está muy bien y les felicito. Ustedes edifican rascacielos extraordinarios; pero, querido amigo, yo nunca me detendré ante un rascacielos para bosquejar algún detalle, mientras sí me detengo delante de una casa antigua o delante de una iglesia de pueblo, porque hay allí una piedra que se merece una hora; aquí y allá hay una invención, una idea, una solución, que capta al ojo y al espíritu. Pero yo no me detendré nunca frente a su rascacielos de doscientos metros, porque con un tiralíneas y un compás haría lo mismo en mi habitación, y porque ese rascacielos lo veré en Tokio y en Vancouver, y también en Honolulu y en Marsella, eso no tiene ninguna importancia.

«Sé que hay poesía en ese rascacielos. Todo el mundo admira la llegada a New York. Pero, sabe, los rascacielos, la arquitectura poderosa, están hechos para ser vistos a ciento veinte por hora y, si se detiene al pie de esos monumentos y quiere estudiarlos un poco, con una hora le sobrará para reflexionar.»

Hemos sustituido por lo tanto por medios muy potentes las potencias de acción que en otro tiempo nos exigíamos a nosotros mismos, y sucede, en nuestro campo, lo que sucede en el campo de la vida física. Tal vez haya aquí varias personas que no se sirven nunca de sus piernas con el pretexto de que hay autos y ascenso-

res... Quizá tienen un coche propio, quizá tendrán un instrumento que lleve su paraguas. El músculo se hace inútil, y nos vemos obligados a dedicarnos al deporte, al golf, al tenis, para que no caiga en desuso. Lo mismo sucede con todas las necesidades del espíritu. Lo llenamos de diversiones sin pena, e incluso de enseñanzas sin lágrimas. Le damos una poesía ya hecha, potente, ¡desde luego!, demasiado potente, ¡y que prevalece sobre nuestra poesía del tiempo de las rimas! La cual no disponía de los paisajes, de las cosas mismas, de la vida misma. Pero esta gran potencia, esta posesión del mundo sensible no deja de costarnos algo... En ocasiones tengo la impresión de que perdemos... ¿Voy a hablar como en el *Fausto*? Perdemos nuestra alma, admitiendo que tengamos una, ¡algo de lo que más de uno me hace dudar!

Pues bien, es contra eso contra lo que quizá tengamos que reaccionar... No, reaccionar no es la palabra. Reaccionar es demasiado poco. Hay que actuar. Bastaría con tomar conciencia de en qué nos convertimos y hacer las cuentas de nuestro espíritu, tener un pequeño carnet, y escribir: «Hoy he perdido tanto... *Un poco de poesía*, un poco de potencia de mi espíritu. He sufrido. ¡Sólo he sufrido!».

Pero volvamos a la vieja poesía para explicar en qué puede todavía servirnos. Ustedes saben que ese nombre: *Poesía*, tiene dos sentidos. Saben que bajo el nombre de poesía se comprenden dos cosas muy diferentes que, sin embargo, se unen en un cierto punto. Poesía es el primer sentido de la palabra, es un arte particular basado en el lenguaje. Poesía tiene también un sentido más general, más extendido, difícil de definir, porque es más vago; designa un cierto estado, estado que es a la vez receptivo y productivo, como he intentado explicarles anteriormente. Es productivo de ficción, y observen

que la ficción es nuestra vida. Vivimos continuamente produciendo ficciones... Ustedes piensan ahora en el ansiado momento en que yo habré acabado de hablar... ¡Es una ficción! Vivimos solamente de ficciones, que son nuestros proyectos, nuestras esperanzas, nuestros recuerdos, nuestras pesadumbres, etc., y nosotros únicamente somos una perpetua invención. Observen (insisto) que todas esas ficciones se refieren necesariamente a *lo que no es*, y se oponen no menos necesariamente a *lo que es;* por añadidura, cosa curiosa, es *eso que es* lo que engendra *eso que no es*, y es *eso que no es* lo que responde constantemente a *eso que es*... Ustedes están aquí, y pronto no lo estarán, y lo saben. *Lo que no es* responde en su espíritu a *lo que es*... Es que la potencia sobre ustedes de *lo que es*, produce en ustedes la potencia de *lo que no es;* y ésta se convierte en sensación de impotencia al contacto de *lo que es*. Entonces nos sublevamos contra el hecho; no podemos admitir un hecho como la muerte. Nuestras esperanzas, nuestros rencores, todo eso es una producción *inmediata*, instantánea, del conflicto *de lo que es con lo que no es*.

Pero todo ello está en íntima relación con el estado profundo de nuestras fuerzas. No podemos vivir sin esos contrastes y esas variaciones, que dirigen todas las fluctuaciones de la fuente íntima de nuestra energía, y son recíprocamente dirigidas. De ahí nacen o cesan nuestras acciones. Pero entre esas acciones, entre las acciones que resultan de esta producción constante de cosas que no son, o que son su consecuencia, las hay que se distinguen por su interés inmediato y vital: son aquellas que tienden a modificar para nuestras necesidades las cosas que nos rodean. «Tengo sed, cojo un vaso», actúo... Primero he pensado que tenía sed, después actúo cogiendo el agua. Esa es una acción útil, al menos

yo lo creo, ¡lo que es bastante! Modifico la situación de mi vaso y la mía. Pero hay, entre esas acciones, acciones que nacen de otra forma de sensibilidad. Hay producciones de ideas, de actos que tienen por objeto, no modificar las cosas a nuestro alrededor, sino modificarnos, a nosotros, disipar una especie de malestar interior, un mal que ningún acto alivia directamente. La risa, las lágrimas, las vociferaciones, son acciones sin objeto exterior... Se sitúan entonces en la categoría de las *expresiones.* Tales emisiones constituyen un lenguaje elemental, pues son, o contagiosas, como la risa o el bostezo, o *simpáticamente* sentidas, como las lágrimas y las quejas. El propio lenguaje articulado, cuando es espontáneo, es una explosión que nos libera del peso de alguna impresión. Ahora bien, esas propiedades de las emociones y de las impresiones han sido explotadas por la cultura, y se han inventado medios, se han aplicado actos a alguna materia exterior, para crear un objeto que se conserve y que, como un instrumento, o una máquina, pueda servir para reanimar un estado, para reconstituir una fase de nuestra emoción. Si yo escribo una música o una danza, fijo una determinada acción que será reproducida a voluntad. El músico escribe actos para un virtuoso que está preparado para reproducirlos. Si yo escribo un poema, una música, si hago un cuadro, tiendo a fijar, a descargar mi emoción, a hacer una cosa duradera, e infinitamente capaz si se pone en acción, de hacerles oir el poema, escuchar la música, encontrar el cuadro; el objeto cumplirá su papel y dará lo que se le ha confiado... ¡si es que está hecho para dar algo!... Pero la emoción final, incluso si ha sido muy potente, extremadamente profunda, esa emoción no será idénticamente restituida, ni siquiera en el caso más favorable: queremos seguir siendo los dueños;

queremos padecer por el arte, sentirnos conmovidos, pero hasta un cierto punto; sólo queremos pasar el dedo por la llama de la bujía. Esta es una de las características más curiosas del arte, que nos proporciona un efecto sensible, pero no del mismo orden de sensibilidad que el de la sensación original. El arte nos da, por consiguiente, el medio de explorar a placer la parte de nuestra propia sensibilidad que permanece limitada del lado de lo real. Reaviva nuestras emociones, pero no toda su precisión individual en nosotros. Finalmente, también nos ofrece otra cosa en la búsqueda de ese medio. Hago alusión a muy distintos presentes. El arte, la poesía u otro, es llevado a desarrollar los elementos iniciales que llamaré elementos brutos, que son las producciones espontáneas de la sensibilidad. Intenta atormentar una materia: el lenguaje, si se trata de un poema, los sonidos puros y su organización, si se trata de una obra musical; el barro, la cera, la piedra, los colores en el campo de la vista. Pero entonces todas las técnicas de los oficios, los procedimientos que sirven para las fabricaciones útiles, vienen en ayuda del artista. El toma de ellos los medios para domar la materia y para que sirva para sus fines no útiles. Pero una vez más la acción pone en juego, ya no las sensibilidades desnudas y simples, ya no la expresión inmediata de las emociones, sino lo que llamamos la *inteligencia*, es decir, el conocimiento claro y distinto de los medios separados, el cálculo de previsión y combinación. Pasamos a ser los dueños de los actos que operan sobre la materia. Analizamos, clasificamos, definimos, y eso nos permite alcanzar resultados, tales como la composición erudita, que no podíamos esperar únicamente de la sensibilidad. ¿Por qué? Porque la sensibilidad es instantánea; no tiene ni duración utilizable ni posibilidades de construcción

continuada; nos vemos pues obligados a pedir a nuestras facultades de decisión y de coordinación que intervengan, no para dominar a la sensibilidad, para hacerle dar todo lo que contiene.

Termino diciéndoles que, en resumen, la poesía y las artes tienen la sensibilidad por origen y por término, pero, entre esos extremos, el intelecto y todos los recursos del pensamiento, incluso el más abstracto, pueden y deben emplearse lo mismo que todos los recursos de las técnicas.

Con frecuencia se le reprochan al poeta las investigaciones y las reflexiones, la meditación de sus medios; ¿pero quién pensaría en reprocharle al músico los años consagrados a estudiar el contrapunto y la orquestación? ¿Por qué queremos que la poesía exija menos preparación, menos cálculo y menos artificio que la música? ¿Podemos reprochar a un pintor sus estudios de anatomía, de dibujo y de perspectiva? A nadie se le ocurre... En cuanto a los poetas, parece que tienen que componer lo mismo que se respira... Se trata de un error, que no es muy antiguo, y que deriva de una confusión entre la facilidad inmediata que nos entrega los productos del instante —lo peor y lo mejor en su estado desordenado—, con esa otra facilidad que se adquiere solamente mediante el ejercicio del espíritu largamente sostenido... Pueden observarlo en La Fontaine lo mismo que en Victor Hugo.

Por otra parte, no es precisamente a las damas a quienes hay que demostrar que la propia belleza exige cierta laboriosa ayuda, cuidados exquisitos, prolongadas consultas delante del espejo.

El poeta contempla su obra sobre la página y retoca, aquí y allá, el primer rostro de su poema...

9

Filosofía de la danza

Antes de que la Sra. Argentina les atrape, les capture en la esfera de vida lúcida y apasionada que va a formar su arte; antes de que muestre y demuestre en lo que puede convertirse un arte de origen popular, creación de la sensibilidad de una raza ardiente, cuando se ampara de él la inteligencia, lo penetra y lo convierte en un medio soberano de expresión y de invención, tendrán que resignarse a escuchar algunas propuestas que, ante ustedes, va a aventurar sobre la Danza un hombre que no danza.

Esperarán el momento de la maravilla, y se dirán que no estoy menos impaciente que ustedes por dejarme arrebatar.

Entro enseguida en mis ideas, y les digo sin otra preparación que, a mi entender, la Danza no se limita a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental y en ocasiones un juego de sociedad; es una cosa seria y, en ciertos aspectos, muy venerable. Toda época que ha

---

Conferencia pronunciada en la Université des Annales el 5 de marzo de 1936. Publicada en *Conferencia,* 1936. Recogida en el tomo K de *Oeuvres, Conférences,* 1939.

comprendido el cuerpo humano o que al menos ha experimentado el sentimiento de misterio de esta organización, de sus recursos, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que contiene, ha cultivado, venerado, la Danza.

Es un arte fundamental, como su universalidad, su inmemorial antigüedad, la utilización solemne que se le ha dado y las ideas y reflexiones que ha engendrado en todos los tiempos, lo sugieren y demuestran. Y es que la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo,* que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica.

El hombre se ha dado cuenta de que poseía más vigor, más agilidad, más posibilidades articulares y musculares de las que necesitaba para satisfacer las necesidades de su existencia, y ha descubierto que algunos de esos movimientos, mediante su frecuencia, su sucesión o su amplitud, le procuraban un placer que alcanzaba una especie de embriaguez, a veces tan intensa que sólo el agotamiento total de sus fuerzas, una especie de éxtasis de agotamiento, podía interrumpir su delirio, su exasperado gasto motriz.

Tenemos por lo tanto demasiadas potencias para nuestras necesidades. Pueden fácilmente observar que la mayoría, la inmensa mayoría, de las impresiones que recibimos de nuestros sentidos no nos sirven para nada, son inutilizables, no representan ningún papel en el funcionamiento de los aparatos esenciales para la conservación de la vida. Vemos demasiadas cosas, entendemos demasiadas cosas con las que no hacemos nada ni nada podemos hacer, como sucede en ocasiones con las palabras de un conferenciante.

La misma observación en cuanto a nuestros poderes de acción: podemos ejecutar una multitud de actos que no tienen ninguna oportunidad de encontrar su función en las operaciones indispensables o importantes de la vida. Podemos trazar un círculo, hacer actuar a los músculos de nuestros rostro, andar en cadencia; todo esto, que ha permitido crear la geometría, la comedia y el arte militar, es acción inútil en sí para el funcionamiento vital.

De este modo, los medios de relación de la vida, nuestros sentidos, nuestros miembros articulados, las imágenes y los signos, que dirigen nuestras acciones y la distribución de nuestras energías, que coordinan los movimientos de nuestra marioneta, podrían emplearse únicamente en el servicio de nuestras necesidades fisiológicas, y limitarse a atacar el medio en el que vivimos, o a defendernos de él, de manera que su único quehacer consistiera en la conservación de nuestra existencia.

Podríamos no llevar más que una vida estrictamente ocupada del cuidado de nuestra máquina para vivir, perfectamente indiferentes o insensibles a todo lo que no interpreta ningún papel en los ciclos de transformación que componen nuestro funcionamiento orgánico; no resintiendo, no realizando nada más que lo necesario, no haciendo nada que no fuera una reacción limitada, una respuesta finita a alguna intervención exterior. Pues nuestros actos útiles son finitos. Van de un estado a otro.

Observen que los animales parecen no percibir nada y no hacer nada inútil. Sin duda el ojo de un perro ve los astros, pero el ser del perro no da ningún curso a esa visión. La oreja del perro percibe un ruido que la endereza y la inquieta, pero sólo absorbe de ese ruido

lo necesario para responder con una acción inmediata y *uniforme. No se entretiene en la percepción.* La vaca, en su prado, no lejos de donde el Calais-Méditerranée avanza con gran estrépito, da un salto, el tren pasa; ninguna idea en la bestia *sigue* a ese tren: vuelve a su yerba tierna, sin seguirlo con sus bellos ojos. El indicador de su cerebro vuelve inmediatamente a cero.

Los animales, sin embargo, a veces parecen divertirse. El gato, visiblemente, juega con el ratón. Los monos hacen pantomimas. Los perros se persiguen, les saltan al morro a los caballos; y no conozco nada que dé una idea del juego más felizmente libre que los retozos de las marsopas que se ven mar adentro, emerger, sumergirse, vencer un navío a la carrera, pasarle bajo la quilla y reaparecer en la espuma, más vivas que las olas, y entre ellas y como ellas, brillando y variando al sol. ¿Es ya danza eso?

Pero todas esas diversiones animales pueden interpretarse como acciones útiles, accesos impulsivos debidos a la necesidad de consumir una energía superabundante, o para mantener en estado ágil o vigoroso los órganos destinados a la ofensiva o a la defensiva vital. Y me parece observar que las especies que parecen más rigurosamente construidas y dotadas de instintos más especializados, como las hormigas o las abejas, parecen también las más ahorrativas de su tiempo. Las hormigas no pierden un minuto. La araña acecha y no se entretiene en su tela. ¿Y el hombre?

El hombre es ese animal singular que se mira vivir, que se da un valor, y que coloca todo ese valor que le gusta darse en la importancia que concede a las percepciones inútiles y a los actos sin consecuencia física vital.

Pascal situaba toda nuestra dignidad en el pensamiento; pero este pensamiento que nos edifica —a nuestros propios ojos— por encima de nuestra condición sensible es exactamente el pensamiento que no sirve para nada. Observen que no sirve de nada a nuestro organismo el que meditemos sobre el origen de las cosas, sobre la muerte, y, más aún, que los pensamientos de este orden tan elevado serían nocivos e incluso fatales a nuestra especie. Nuestros pensamientos más profundos son los más indiferentes a nuestra conservación y, de algún modo, futiles en relación con ellos.

Pero nuestra curiosidad más ávida de lo necesario, nuestra actividad más excitable de lo que ningún fin vital exige, se han desarrollado hasta la invención de las artes, de las ciencias, de los problemas universales, y hasta la producción de objetos, formas, acciones, de los que podríamos prescindir fácilmente.

Pero esa invención y esa producción libres y gratuitas, todo ese juego de nuestros sentidos y de nuestras potencias se han encontrado poco a poco una especie de *necesidad* y una especie de *utilidad.*

El arte como la ciencia, cada uno según sus medios, tienden a hacer una especie de útil con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario. Y, así, la creación artística no es tanto una creación de obras como una creación de *la necesidad de las obras;* pues las obras son productos, ofertas, que suponen demandas, necesidades.

Eso sí que es filosofía, piensan... Lo confieso... He puesto demasiada. Pero cuando uno no es un bailarín, cuando sería muy dificultoso no solamente bailar sino explicar el menor paso, cuando no se poseen, para tratar los prodigios que hacen las piernas, más que los recursos de una cabeza, la única salvación es algo de

filosofía —es decir, que se toman las cosas desde muy lejos con la esperanza de que la distancia haga que se desvanezcan las dificultades—. Es mucho más simple construir un universo que explicar cómo un hombre se sostiene sobre sus pies. Pregunten a Aristóteles, a Descartes, a Leibniz y algunos otros.

Sin embargo, un filósofo puede contemplar la acción de una bailarina, y, notando que encuentra placer, puede igualmente intentar obtener de su placer el placer secundario de expresar sus impresiones en su lenguaje.

Pero primero puede obtener algunas bellas imágenes. Los filósofos son muy aficionados a las imágenes: no hay oficio que pida más, aunque en ocasiones las disimulen con palabras color de muralla. Han creado algunas célebres: una, una caverna; otra, un río siniestro que nunca se vuelve a pasar; otra más, un Aquiles que pierde el aliento tras una tortuga inaccesible. Los espejos paralelos, los corredores que se pasan una antorcha, y hasta Nietzsche con su águila, su serpiente, su bailarín de cuerda, forman todo un material, toda una figuración de ideas con las que podríamos hacer un bellísimo ballet metafísico en el que se compondrían sobre la escena tantos símbolos famosos.

Mi filósofo, sin embargo, no se contenta con esta representación. ¿Qué hacer ante la Danza y la bailarina para crearse la ilusión de saber un poco más que ella misma sobre aquello que ella conoce mejor y que nosotros no conocemos en lo más mínimo? Es necesario que compense su ignorancia técnica y disimule su embarazo mediante alguna ingeniosidad de interpretación universal de ese arte, cuyo prestigio constata y experimenta.

Se pone a ello, se consagra a su manera... La manera de un filósofo, su forma de entrar en danza es bien

conocida... Esboza el paso de la *interrogación*. Y, como celebra un acto inútil y arbitrario, se entrega a él sin prever el fin; entra en una interrogación ilimitada, en el infinito de la forma interrogativa. Es su oficio.

Acepta el juego. Comienza por su comienzo normal. Y he aquí que se pregunta:

«¿Qué es la Danza?».

¿Qué es la Danza? Enseguida se le inquietan y paralizan los sentidos —lo que le hace pensar en una famosa pregunta y una famosa inquietud de san Agustín.

San Agustín confiesa que se preguntó un día qué es el Tiempo; y reconoce que lo sabía muy bien cuando no pensaba en planteárselo, pero que se perdía en las encrucijadas de su mente en cuanto se dedicaba a ese nombre, se detenía y lo aislaba de cualquier uso inmediato y de cualquier expresión particular. Observación muy profunda...

Mi filosofía se encuentra en ese punto: dudando en el temible umbral que separa una pregunta de una respuesta, obsesionada por el recuerdo de san Agustín, soñando en su penumbra en la inquietud de ese gran santo:

«¿Qué es el Tiempo?». Pero, ¿qué es la Danza?...»

Pero la Danza, se dice, después de todo es solamente una forma del Tiempo, es solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular.

Ahí le tenemos ya menos preocupado: ha realizado la unión de las dos dificultades. Cada una, por separado, le dejaba perplejo y sin recurso; pero hélas ahí unidas. La unión será fecunda, tal vez. Nacerán algunas ideas, y eso es precisamente lo que busca, es su vicio y su juguete.

Mira entonces a la bailarina con ojos extraordinarios, los ojos extralúcidos que transforman todo lo que ven en alguna presa del espíritu abstracto. Considera, descifra a su antojo el espectáculo.

Se le pone de manifiesto que esta persona que danza se encierra, de algún modo, en una duración que ella engendra, en una duración eternamente hecha de energía actual, hecha de nada que pueda durar. Es inestable, prodiga lo inestable, pasa por lo imposible, abusa de lo improbable; y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas, crea en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional —un estado que sería sólo de acción, una permanencia que se haría y se consolidaría por medio de una producción incesante de trabajo, comparable a la vibrante posición de un abejorro o de una esfinge ante el cáliz de flores que explora, y que permanece, cargado de potencia motriz, casi inmóvil, sostenido por el batir increíblemente rápido de sus alas.

Nuestro filósofo puede igualmente comparar la danza con una llama y, en suma, con todo fenómeno visiblemente sustentado por el consumo interno de una energía de calidad superior.

También se le manifiesta que, en el estado danzante, todas las sensaciones del cuerpo, motor y movido a la vez, están encadenadas y en un cierto orden —que se preguntan y se contestan unas a otras, como si repercutieran, se reflejaran sobre la pared invisible de la espera de las fuerzas de un ser vivo—. Permítanme esta expresión terriblemente audaz: no encuentro otra. Pero sabían con antelación que soy un escritor oscuro y complicado...

Mi filósofo —o si lo prefieren, el espíritu aquejado de la manía interrogante— se hace ante la danza sus acostumbradas preguntas. Aplica sus *porqué* y sus *cómo;*

sus instrumentos ordinarios de elucidación, que son los medios de su arte; e intenta sustituir, como acaban de percibir, la expresión inmediata y oportuna de las cosas por fórmulas más o menos raras que le permiten incorporar este gracioso hecho: la Danza, en el conjunto de lo que sabe, o cree saber.

Intenta profundizar el misterio de un cuerpo que, de pronto, como por el efecto de un choque interior, entra en una clase de vida a la vez extrañamente inestable y extrañamente regulada; y a la vez extrañamente espontánea pero extrañamente sabia y ciertamente elaborada.

Ese cuerpo parece haberse separado de sus equilibrios ordinarios. Se diría que hila fino —quiero decir rápido— con su gravedad, de la que esquiva la tendencia a cada instante. ¡No hablemos de sanción!

Se da, en general, un régimen periódico más o menos simple, que parece conservarse por sí solo; está como dotado de una elasticidad superior que recuperaría el impulso de cada movimiento y lo restituiría enseguida. Hace pensar en la peonza que se sostiene sobre la punta y reacciona tan vivamente al menor choque.

Pero he aquí una observación de importancia que se le ocurre a este espíritu filosofante, que haría mejor distrayéndose sin reservas y abandonándose a lo que ve. Observa que ese cuerpo que danza parece ignorar lo que le rodea. Parece que no tenga otra preocupación que sí mismo y otro objeto, un objeto capital, del que se separa o se libera, al que vuelve, pero solamente para recuperar con qué huirle de nuevo...

Es la tierra, el suelo, el lugar sólido, el plano sobre el que se estanca la vida ordinaria, y continúa la marcha, esa prosa del movimiento humano.

Sí, ese cuerpo danzante parece ignorar el resto, no saber nada de todo lo que le rodea. Se diría que se escucha y que sólo se escucha a sí mismo; se diría que no ve nada, y que los ojos que fija no son más que joyas, alhajas desconocidas de las que habla Baudelaire, destellos que no le sirven de nada.

Es que la bailarina se encuentra en otro mundo, que ya no es el que pintan nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos. Pero, en ese mundo, no existe fin exterior a los actos; no existe objeto que agarrar, que alcanzar o rechazar o huir, un objeto que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exteriores, y después una conclusión nítida y cierta.

No es eso todo: hasta aquí, nada imprevisto; si en ocasiones parece que el ser danzante actúa como delante de un incidente imprevisto, este imprevisto forma parte de una previsión muy evidente. Todo pasa como si... ¡Pero nada más!

Así pues, ni fin, ni verdaderos incidentes, ninguna exterioridad...

El filósofo exulta... ¡Ninguna exterioridad! La bailarina no tiene exterior... Nada existe más allá del sistema que ella se forma mediante sus actos, sistema que hace pensar en el sistema opuesto y no menos cerrado que nos constituye el sueño, cuya ley opuesta es la abolición, la abstención total de los actos.

La danza se le aparece como un sonambulismo artificial, un grupo de sensaciones que se hace una morada propia, en la que determinados temas musculares se suceden de acuerdo con una sucesión que le instituye su tiempo propio, su duración absolutamente suya, que contempla con una voluptuosidad y una dilección cada

vez más *intelectuales* ese ser que crea, que emite de lo más profundo de sí mismo esta bella sucesión de transformaciones de su forma en el espacio; que tan pronto se transporta, pero sin ir realmente a ninguna parte, como se modifica allí mismo, se expone bajo todos los aspectos; y que, en ocasiones, modula sabiamente apariencias sucesivas, como por fases medidas; a veces se convierte vivamente en un torbellino que se acelera, para fijarse de repente, cristalizada en estatua, adornada con una extraña sonrisa.

Pero ese desapego al medio, esa ausencia de finalidad, esa negación de movimientos explicables, esas rotaciones completas (que ninguna circunstancia de la vida exige de nuestro cuerpo), esa misma sonrisa que no es para nadie, todos esos rasgos son decisivamente opuestos a aquellos de nuestra acción en el mundo práctico y de nuestras relaciones con él.

En éste, nuestro ser se reduce a la función de un intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que satisfará esa necesidad. En ese papel, procede siempre por el camino más económico, si no siempre el más corto: busca el rendimiento. La línea recta, la mínima acción, el tiempo más breve, parecen inspirarle. Un hombre práctico es un hombre que tiene el instinto de esta economía del tiempo y de los medios, y que la obtiene tanto más fácilmente cuanto más nítido y mejor localizado es su fin: *un objeto exterior.*

Pero hemos dicho que la danza es todo lo contrario. Transcurre en su estado, se mueve en sí misma, y no tiene, en sí misma, ninguna razón, ninguna tendencia propia a la consumación. Una fórmula de la danza pura no debe contener nada que haga prever que tenga un

término. Son los acontecimientos extraños los que la terminan; sus límites de duración no le son intrínsecos; son los de las conveniencias de un espectáculo; la fatiga, el desinterés son los que intervienen. Pero ella no posee con qué acabar. Cesa como cesa un sueño, que podría proseguir indefinidamente: cesa, no por la consumación de una empresa, puesto que no hay empresa, sino por el agotamiento de otra cosa que no está en ella.

Y entonces —permítanme alguna expresión audaz— ¿no podríamos considerarla, y ya se lo he dejado presentir, como una manera de *vida interior,* dando ahora, a ese término de psicología, un sentido nuevo en el que domina la fisiología?

Vida interior, pero enteramente construida de sensaciones de duración y de sensaciones de energía que se responden, y forman como un recinto de resonancias. Esta resonancia, como cualquier otra, se comunica: ¡una parte de nuestro placer de espectadores es sentirse ganados por los ritmos y nosotros mismos virtualmente danzantes!

Avancemos un poco para sacar de esta especie de filosofía de la Danza consecuencias o aplicaciones bastante curiosas. Si he hablado de este arte, ateniéndome a esas consideraciones muy generales, ha sido un poco con la segunda intención de conducirles adonde ahora llego. He intentado comunicarles una idea bastante abstracta de la Danza, y de presentársela principalmente como una acción que *se deduce,* luego *se separa* de la acción ordinaria y útil y finalmente *se opone.*

Pero este punto de vista de una enorme generalidad (y es por lo que lo he adoptado hoy) conduce a abarcar mucho más que la danza propiamente dicha. Toda acción que no tiende a lo útil y que, por otra parte, es

susceptible de educación, de perfeccionamiento, de desarrollo, tiene conexión con ese tipo simplificado de la danza y, por consiguiente, *todas las artes pueden ser consideradas como casos particulares de esta idea general,* ya que todas las artes, por definición, implican una parte de acción, *la acción que produce la obra,* o bien que la manifiesta.

Un poema, por ejemplo, es *acción,* porque un poema no existe más que en el momento de su dicción: entonces está *en acto.* Este acto, como la danza, tiene como fin crear un estado; este acto se da sus propias leyes; crea, él también, un tiempo y una medida del tiempo que le convienen y le son esenciales: no se puede distinguir de su forma de duración. Empezar a decir versos es entrar en una danza verbal.

Consideren también a un virtuoso en ejercicio, a un violinista, a un pianista. Miren únicamente las manos de éste. Tapónense los oídos, si se atreven. No vean más que esas manos. Mírenlas actuar y correr sobre la estrecha escena que les ofrece el teclado. ¿No son esas manos danzarinas que, también ellas, han debido ser sometidas durante años a una disciplina severa, a ejercicios sin fin?

Les recuerdo que no oyen nada. Sólo ven esas manos que van y vienen, se fijan en un punto, se cruzan, que a veces juegan a pídola; a veces una se retrasa, mientras la otra parece buscar los pasos de sus cinco dedos al otro extremo de la cantera de marfil y ébano. Sospechan que todo ello obedece a determinadas leyes, que todo ese ballet está reglamentado, determinado...

Observemos, de paso, que si ustedes no entienden nada e ignoran el fragmento que se toca, no podrán en absoluto prever en qué punto de ese fragmento se

encuentra la ejecución. *Lo que ustedes ven* no les muestra *por ningún indicio* el estado de progreso de la tarea del pianista; pero no dudan que dicha acción en la que está empeñado, esté sometida a cada instante a una regla bastante compleja, sin duda...

Con un poco más de atención, descubrirán en esta complejidad ciertas restricciones a la libertad de movimientos de esas manos que actúan y se multiplican sobre el piano. Hagan lo que hagan, parecen no hacerlo sin obligarse a respetar no sé qué igualdad sucesiva. La cadencia, la medida, el ritmo se revelan. No quiero entrar en estas cuestiones que, muy conocidas y sin dificultad, en la práctica, me parece que hasta ahora carecen de una teoría satisfactoria; lo mismo que sucede por otra parte, en toda materia en la que el tiempo está en juego. Hay que volver entonces a lo que decía san Agustín.

Pero es un hecho fácil de observar que todos los movimientos automáticos que corresponden a un estado del ser, y no a un fin figurado y localizado, requieren un régimen periódico; el hombre que anda requiere un régimen de esta clase; el distraído que balancea un pie o que tamborilea sobre los cristales; el hombre en profunda reflexión que se acaricia el mentón, etc.

Todavía un poco más de valor. Lleguemos más lejos: un poco más lejos de la idea inmediata y habitual que nos hacemos de la danza.

Les decía, hace poco, que todas las artes son formas muy variadas de la acción y se analizan en términos de acción. Consideren a un artista, en su trabajo, eliminen los intervalos de reposo o de abandono momentáneo; véanle actuar, inmovilizarse, reemprender vivamente su ejercicio.

Supongan que esté lo bastante entrenado, seguro de sus medios, para no ser, en el momento de la observación que hacen de él, más que un ejecutante y, por consiguiente, para que sus operaciones sucesivas tiendan a efectuarse en tiempos conmensurables, es decir, *con un ritmo;* pueden entonces concebir la realización de una obra de arte, una obra de pintura y de escultura, como una obra de arte ella misma, cuyo objeto material que se modela bajo los dedos del artista no es más que el pretexto, el accesorio de escena, el tema del ballet.

Imagino que este punto de vista les parece audaz. Pero piensen que, para muchos grandes artistas, una obra nunca está acabada. Lo que creen ser su deseo de perfección no es quizá otra cosa que una forma de esa vida interior compuesta de energía y de sensibilidad en intercambio recíproco y de alguna manera reversible, del que ya les he hablado.

Recuerden, por otra parte, esas construcciones de los Antiguos que se elevaban al ritmo de la flauta, cuyas órdenes seguían las cadenas de los braceros y de los albañiles.

Podría contarles igualmente la curiosa historia que relata el *Journal* de los Goncourt, sobre un pintor japonés que vino a París y a quien ellos invitaron a ejecutar algunas obras ante una pequeña reunión de aficionados.

Pero ha llegado el momento de concluir esta danza de ideas en torno a la danza viviente.

He querido mostrarles cómo este arte, lejos de ser una futil distracción, lejos de ser una especialidad que se limita a la producción de algunos espectáculos, al entretenimiento de los ojos que lo consideran o de los cuerpos que se entregan a él, es simplemente *una poesía*

general de la acción de los seres vivos: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo que posee un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de las potencias instantáneas del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le plantea, en las metamorfosis que obtiene, en los desvíos que solicita y que le alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.

¿Qué es una metáfora sino una suerte de pirueta de la idea cuyas diversas imágenes o diversos nombres se unen? ¿Y qué son todas esas figuras de las que nos servimos, todos esos medios, como las rimas, las inversiones, las antítesis, sino los usos de todas las posibilidades del lenguaje, que nos separan del mundo práctico para formarnos, nosotros también, nuestro universo particular, lugar privilegiado de la danza espiritual?

Les dejo ahora, cansados de palabras, pero tanto más ávidos de encantamientos sensibles y de placer sin esfuerzo, les abandono al arte mismo, a la llama, a la ardiente y sutil acción de la Sra. Argentina.

Conocen los prodigios de comprensión y de invención que esta gran artista ha creado, lo que ha hecho de la danza española. En cuanto a mí, que sólo les he hablado, y superabundantemente, de la Danza abstracta, no puedo decirles cuánto admiro el trabajo de inteligencia que ha realizado Argentina cuando ha retomado, en un estilo perfectamente noble y profundamente estudiado, un tipo de danza popular que antaño se llegaba a encanallar fácilmente, y sobre todo fuera de España.

Pienso que ha obtenido este magnífico resultado, puesto que se trataba de salvar una forma de arte y de regenerar la nobleza y la potencia legítima, mediante un análisis infinitamente desligado de los recursos de este tipo de arte, y de los suyos propios. Esto es algo que me afecta y me interesa apasionadamente. Soy aquel que no opone nunca, que no sabe oponer, la inteligencia a la sensibilidad, la consciencia pensada a sus dones inmediatos, y saludo a Argentina como hombre que está exactamente contento de ella como le gustaría estar contento de sí mismo.

10

Noción general del arte

I. La palabra ARTE primeramente significó *manera de hacer,* y nada más. Esta acepción ilimitada ha dejado de usarse.

II. Después, este término se redujo poco a poco a designar la *manera de hacer* en todos los géneros de la acción voluntaria, o instituida por la voluntad, cuando dicha manera supone en el agente una preparación, o una educación, o, al menos, una atención especial, y el resultado a alcanzar puede perseguirse mediante más de un modo de operación. Se dice de la Medicina que es un Arte, se dice también de la Montería, de la Equitación, de la conducta en la vida o de un razonamiento. Existe un arte de andar y un arte de respirar: existe incluso un arte de callarse.

Dado que los diversos modos de operación que tienden al mismo fin no presentan, en general, la misma eficacia o la misma economía, y, por otra parte, no se le ofrecen por igual a un ejecutante dado, la noción de la calidad o del valor de la *manera de hacer* se introduce naturalmente en el sentido de nuestra palabra. Decimos: el *Arte de Tiziano.*

Publicado en la *Nouvelle Revue Française,* 266, 1935.

Pero este lenguaje confunde dos caracteres que se le atribuyen al autor de la acción: uno es su aptitud singular y nativa, su propiedad personal e instransmisible; el otro consiste en su «saber», su adquisición de experiencia expresable y transmisible. En la medida que puede aplicarse esta distinción, se llega a la conclusión de que *todo arte puede aprenderse,* pero no *todo el arte.* No obstante, la confusión de esos dos caracteres es casi inevitable, pues su distinción es más fácil de enunciar que de discernir en la observación de cada caso particular. Toda adquisición exige al menos un cierto don para adquirir, mientras que la aptitud más notoria, la mejor inscrita en una persona, puede quedar sin efecto, o sin valor con relación a terceros —e incluso permanecer ignorada por su propio posesor— si algunas circunstancias exteriores o un medio favorable no la despiertan, o si los recursos de la cultura no la alimentan.

En resumen, el ARTE, en ese sentido, es la calidad de la *manera de hacer* (cualquiera que sea el objeto), que supone la *desigualdad de los modos de operación,* y por lo tanto de los resultados —consecuencia de la *desigualdad de los agentes.*

III. Ahora es preciso añadir a esta noción del ARTE nuevas consideraciones que explicarán cómo ha llegado a designar la producción y el goce de cierto tipo de obras. Hoy en día distinguimos la *obra del arte,* que puede ser una fabricación o una operación de una clase y con un fin cualquiera, de la *obra de arte,* de la cual vamos a intentar encontrar las características esenciales. Se trata de responder a la pregunta: «¿En qué conocemos que un objeto es *obra de arte,* o que un sistema de actos se realiza con objeto del *arte?*».

IV. El carácter más manifiesto de una *obra de arte* puede llamarse *inutilidad*, a condición de tener en cuenta las siguientes precisiones:

La mayor parte de las impresiones y percepciones que recibimos de nuestros sentidos no interpretan ningún papel en el funcionamiento de los aparatos esenciales para la conservación de la vida. Aportan a veces algunos problemas o ciertas variaciones de régimen, sea a causa de su intensidad, sea para movernos o conmovernos en concepto de *signos;* pero es fácil constatar que de las innumerables excitaciones sensoriales que nos asedian a cada instante, sólo una parte notoriamente débil, y como quien dice infinitamente pequeña, es necesaria o utilizable por nuestra existencia puramente fisiológica. El ojo de un perro ve los astros; pero el ser de este animal no da ningún curso a esa visión: la anula de inmediato. El oído de ese perro percibe un ruido que lo endereza e inquieta; pero su ser sólo absorbe de ese ruido lo necesario para sustituirlo por una acción inmediata y enteramente determinada. No pierde el tiempo en la percepción.

De este modo la mayor parte de nuestras sensaciones son inútiles en el servicio de nuestras funciones esenciales, y aquellas que nos sirven para algo son puramente transitivas, y se cambian de inmediato por representaciones, o decisiones, o actos.

V. Por otro lado, la consideración de nuestros actos posibles nos lleva a yuxtaponer (si no a conjugar) a la idea de *inutilidad* más arriba precisada, la de *arbitrariedad.*. Lo mismo que recibimos más sensaciones de las necesarias, poseemos también más combinaciones de nuestros órganos motores y de sus acciones de las que necesitamos, estrictamente hablando. Podemos trazar

un círculo, hacer actuar a los músculos de nuestro rostro, andar en cadencia, etc. Podemos, en particular, disponer de nuestras fuerzas para dar forma a una materia independientemente de toda intención práctica, y rechazar o abandonar a continuación ese objeto que hemos hecho; siendo esta fabricación y este rechazo, respecto a nuestras necesidades vitales, idénticamente nulos.

VI. Dicho esto, podemos hacer que corresponda a cada individuo un campo relevante de su existencia, constituida por el conjunto de sus «sensaciones inútiles» y de sus «actos arbitrarios». La invención del Arte ha consistido en intentar conferir a los unos una especie de *utilidad;* a los otros, una especie de *necesidad.*

Pero esta utilidad y esta necesidad no tienen en absoluto la evidencia ni la universalidad de la utilidad y de la necesidad vitales de las que se ha hablado más arriba. Cada persona las resiente según su naturaleza y las juzga, o dispone de ellas soberanamente.

VII. Entre nuestras impresiones inútiles, sucede que algunas sin embargo se nos imponen y nos excitan para desear que se prolonguen o se renueven. Tienden también a veces a hacernos esperar otras sensaciones del mismo orden que satisfagan una forma de necesidad que han creado.

La vista, el tacto, el olfato, el oído, el moverse, nos inducen así, de cuando en cuando, a rezagarnos en el sentir, a actuar para acrecentar sus impresiones en intensidad y duración. Esta acción que tiene a la sensibilidad como origen y fin, mientras que la sensibilidad la guía también en la elección de sus medios, se distingue claramente de las acciones del orden práctico.

Estas, en efecto, responden a necesidades o impulsiones que se extinguen por la satisfacción que reciben. La sensación de hambre cesa en el hombre saciado, y las imágenes que ilustraban esa necesidad se desvanecen. De modo muy distinto sucede en el campo de la sensibilidad exclusiva de la que estamos tratando: la *satisfacción* hace renacer el *deseo;* la *respuesta* regenera la *demanda;* la *posesión* engendra un *apetito* creciente de la cosa poseída: en una palabra, la *sensación* exalta su *espera* y la reproduce, sin que ningún término claro, ningún límite cierto, ninguna acción resolutoria pueda abolir directamente ese efecto de la excitación recíproca.

Organizar un sistema de cosas sensible que posea esta propiedad es lo esencial del problema del Arte; condición necesaria pero muy lejos de ser suficiente.

VIII. Es conveniente insistir un poco sobre el punto precedente y apoyarse, para hacer resaltar la importancia, en un fenómeno particular, debido a la sensibilidad retiniana. A partir de una fuerte impresión de la retina, este órgano responde al color que le ha impresionado mediante la emisión «subjetiva» de otro color, llamado complementario del primero, y enteramente determinado por éste, que le cede a su vez a una repetición del precedente, y *así sucesivamente.* Esta especie de oscilación continuaría indefinidamente si el agotamiento del órgano no le pusiera fin. Este fenómeno muestra que la sensibilidad local puede comportarse como *productora aislable* de impresiones sucesivas y de alguna manera simétricas, de las que cada una parece engendrar necesariamente su «antídoto». Ahora bien, por una parte, esta propiedad local no representa ningún papel en la «visión útil» —que, por el contrario, sólo puede enturbiar—. La «visión útil» no retiene de la impresión más que lo

necesario para hacer pensar en otra cosa, despertar una «idea» o provocar un acto. Por otra parte, la correspondencia uniforme de los colores por parejas de complementarios define un sistema de relaciones, ya que a cada color actual responde un color virtual, a cada sensación coloreada una sustitución definida. Pero esas relaciones y otras semejantes que no representan ningún papel en la «visión útil», desempeñan un papel muy importante en esta organización de las cosas sensibles y en esa tentativa de conferir una especie de necesidad o de utilidad secundarias a impresiones sin valor vital que hemos considerado anteriormente como fundamentales para la noción de ARTE.

IX. Si, de esta propiedad particular de la retina estremecida, pasamos a las propiedades de los miembros del cuerpo y particularmente de los más móviles de ellos, y si observamos las posibilidades de movimientos y de esfuerzos independientes de toda utilidad, encontramos que existe en el grupo de tales posibilidades una infinidad de asociaciones entre sensaciones táctiles y sensaciones musculares, mediante las cuales se realiza la acción de correspondencia recíproca, de recuperación o de prolongación indefinida de las que hemos hablado. *Palpar un objeto,* no es otra cosa que buscar con la mano un cierto *orden de contactos;* si, reconociendo o no ese objeto (y además ignorando lo que sabemos por el espíritu), nos vemos *comprometidos o inducidos a recuperar indefinidamente nuestra maniobra envolvente,* perdemos poco a poco el sentimiento de la *arbitrariedad* de nuestro acto y nacerá en nosotros el de una determinada *necesidad* de repetirlo. Nuestra necesidad de recomenzar el movimiento y de completar nuestro conocimiento local del objeto nos indica que su forma es *más*

adecuada que otra para mantener nuestra acción. Esta forma favorable se opone a todas las formas posibles, pues nos tienta singularmente a proseguir sobre ella un intercambio de sensaciones motrices y de sensaciones de contacto y capacidades que, gracias a ella, se hacen *complementarias* unas de otras, llamándose unos a otros los desplazamientos y las presiones de la mano. Si a continuación tratamos de modelar en una materia conveniente una forma que satisfaga la misma condición, hacemos *obra de arte.* Podremos expresar todo eso burdamente hablando de «sensibilidad creadora»; pero sólo se trata de una expresión ambiciosa, que promete más de lo que cumple.

X. En resumen, existe toda una actividad enteramente desdeñable por el individuo cuando se reduce a aquello que atañe a su conservación inmediata. Se opone además a la actividad intelectual propiamente dicha, pues consiste en un desarrollo de sensaciones que tiende a repetir o a prolongar aquello que lo intelectual tiende a eliminar o a superar —lo mismo que tiende a abolir la sustancia auditiva y la estructura de un discurso para llegar a su sentido.

XI. Pero, por otra parte, esta actividad se opone ella misma y por sí misma a la distracción vacía. La *sensibilidad*, que es su principio y su fin, *tiene horror del vacío.* Reacciona espontáneamente contra la rarefacción de las excitaciones. Todas las veces que una duración sin ocupación ni preocupación se impone al hombre, se produce en él un cambio de estado marcado por una especie de emisión, que tiende a restablecer el equilibrio de los intercambios entre la *potencia* y el *acto* de la sensibilidad. El trazado de un ornamento en una super-

ficie excesivamente desnuda, el nacimiento de un canto en un silencio excesivamente sentido, no son sino respuestas, complementos, que compensan la ausencia de excitaciones —como si esta *ausencia,* que expresamos con una simple negación, *actuara positivamente sobre nosotros.*

Podemos sorprender aquí el germen mismo de la producción de la obra de arte. La conocemos por ese carácter de que ninguna «idea» que pueda despertar en nosotros, ningún acto que nos sugiera, ni la termina ni la agota: por mucho que respiremos una flor que armoniza con el olfato, no podemos acabar con ese perfume cuyo goce reanima la necesidad; y no hay recuerdo, ni pensamiento, ni acción, que anule su efecto y nos libere *exactamente* de su poder. He ahí lo que persigue quien quiere hacer *obra de arte.*

XII. Este análisis de hechos elementales y esenciales en materia de arte, conduce a modificar bastante profundamente la noción que ordinariamente tenemos de la sensibilidad. Agrupamos bajo ese nombre propiedades puramente receptivas o transitivas, pero hemos reconocido que también hay que atribuirle virtudes productivas. Es la razón por la que hemos insistido sobre los complementarios. Si alguien ignorara el color *verde* que nunca hubiera visto, bastaría que fijara por algún tiempo un objeto *rojo* para obtener de sí mismo la sensación todavía desconocida.

Hemos visto igualmente que la sensibilidad no se limita a responder, sino que puede ocurrirle preguntar y contestarse.

Todo esto no se limita a las sensaciones. Si se observa atentamente la producción, los efectos, las curiosas sustituciones cíclicas de las imágenes mentales,

se encuentran las mismas relaciones de contraste, de simetría, y sobre todo el mismo régimen de regeneración indefinida que hemos observado en los ámbitos de la sensibilidad especializada. Esas formaciones pueden ser complejas, desarrollarse largamente, reproducir las apariencias de los accidentes de la vida exterior, combinarse en ocasiones con las exigencias de orden práctico —también participan de los modos que hemos descrito, al tratar de la sensación pura—. En particular, es característica la necesidad de volver a ver, de volver a escuchar, de sentir indefinidamente. El aficionado a la forma acaricia sin cansarse el bronce o la piedra que encanta a su sentido del tacto. El aficionado a la música repite o canturrea el aire que le ha seducido. El niño exige la repetición del cuento y grita: *¡otra vez!...*

XIII. De esas propiedades elementales de nuestra sensibilidad la industria del hombre ha obtenido aplicaciones prodigiosas. Es algo maravilloso pensar en la cantidad de obras de arte producidas a lo largo de los siglos, la diversidad de los medios, la variedad de los tipos de esos instrumentos de la vida sensorial y afectiva. *Pero todo ese inmenso desarrollo solamente ha sido posible con la ayuda de aquellas de nuestras facultades en cuyo acto la sensibilidad representa únicamente un papel secundario.* Aquellos de nuestros poderes que no son inútiles, pero que son indispensables o útiles para nuestra existencia, han sido cultivados por el hombre, convertidos en más potentes y más precisos. El hombre ha dominado la materia cada vez con mayor fuerza y exactitud. El Arte ha sabido aprovecharse de esas ventajas, y las diversas técnicas creadas para las necesidades de la vida práctica han prestado al artista sus herramientas y procedimientos. Por otra parte, el inte-

lecto y sus vías abstractas (lógica, métodos, clasificaciones, análisis de los hechos y crítica, que a veces se oponen a la sensibilidad, pues proceden siempre, contrariamente a ella, hacia un límite, persiguen un fin determinado —una fórmula, una definición, una ley—, y tienden a agotar, o a reemplazar por signos de convención toda la experiencia sensorial), han aportado al Arte el apoyo (más o menos acertado) del pensamiento retomado y reconstruido, constituido en operaciones distintas y conscientes, rico en notaciones y en formas de una generalidad y de una potencia admirables. Esta intervención ha dado, entre otros efectos, nacimiento a la Estética —o mejor, a las diversas Estéticas—, que, considerando el Arte como problema del conocimiento, han intentado reducirlo a ideas. Dejando de lado la Estética propiamente dicha, que pertenece a los filósofos y a los sabios, el papel del intelecto en el Arte merecería un estudio en profundidad que aquí sólo podemos señalar. Bástenos hacer alusión a las innumerables «teorías», escuelas, doctrinas, que han creado o seguido tantos artistas modernos, y a las disputas infinitas en las que se agitan los eternos e idénticos personajes de esta «Commedia dell Arte»: *la Naturaleza, la Tradición, lo Nuevo, el Estilo, lo Verdadero, lo Bello,* etc.

XIV. El Arte, considerado como actividad en la época actual, ha tenido que someterse a las condiciones de la vida social generalizada de esta época. Ha ocupado un lugar en la economía universal. La producción y el consumo de las obras de arte han dejado de ser completamente independientes una de otro. Tienden a organizarse. La carrera del artista vuelve a ser lo que fue, en los tiempos en que se le consideraba un práctico,

es decir, una profesión reconocida. El Estado, en muchos países, intenta administrar las artes, se ocupa de conservar las obras, las «fomenta» como puede. Bajo ciertos regímenes políticos, intenta asociarlas a su acción persuasiva, en lo cual imita aquello que fue en todos los tiempos practicado por las religiones. El Arte ha recibido del legislador un estatuto que define la propiedad de las obras y sus condiciones de ejercicio, y que consagra la paradoja de una duración bastante limitada asignada a un derecho más fundado que la mayor parte de aquellos que las leyes eternizan. El Arte tiene su prensa, su política interior y exterior, sus escuelas, sus mercados y sus bolsas de valores; tiene incluso sus grandes bancas de depósitos, a las que van progresivamente a acumularse los enormes *capitales* que han producido de siglo en siglo los esfuerzos de la «sensibilidad creadora», museos, bibliotecas, etc.

Se sitúa así al lado de la Industria utilitaria. Por otra parte, las numerosas y sorprendentes modificaciones de la técnica general que hacen imposible toda previsión en ningún orden, deben necesariamente afectar cada vez más los destinos del Arte mismo, creando medios completamente inéditos de ejercitar la sensibilidad. Ya las invenciones de la Fotografía y del Cinematógrafo transforman nuestra noción de las artes plásticas. No es en absoluto imposible que el análisis muy sutil de las sensaciones que ciertos modos de observación o de registro (como el Oscilógrafo catódico) hacen prever, lleve a imaginar procedimientos de acción sobre los sentidos, junto a los cuales la música misma, incluso la de las «ondas», parecerá complicada en su maquinismo y anticuada en sus objetivos. Entre el «fotón» y la «célula nerviosa» pueden establecerse relaciones completamente sorprendentes.

No obstante, esos diversos índices pueden hacer temer que el incremento de intensidad y de precisión, y el estado de desorden permanente en las percepciones y los espíritus que engendran las poderosas novedades que han transformado la vida del hombre, tornen su sensibilidad cada vez más obtusa y su inteligencia menos ágil de lo que fue.

11

La invención estética

El desorden es esencial para la «creación», en tanto que ésta se define por un cierto «orden».

Esta creación de orden participa a la vez de *deformaciones espontáneas* que se pueden comparar a las de los objetos naturales que presentan simetrías o figuras «inteligibles» por sí mismas; y por otra parte, de *el acto consciente* (es decir: que permite distinguir y expresar separadamente un *fin* y los *medios).*

En resumen, en la obra de arte están siempre presentes dos constituyentes: primero, aquellos de los cuales no concebimos la generación, que no pueden expresarse en actos, aunque puedan ser modificados a continuación por actos; segundo, aquellos que están *articulados,* han podido ser pensados.

Hay en toda obra cierta proporción de esos constituyentes, proporción que desempeña un papel considerable en el arte. Las épocas y las escuelas se distinguen según sea preponderante el desarrollo de uno u otro. En general, las reacciones sucesivas que marcan la historia de un arte ininterrumpido en el tiempo se

---

Publicado en el volumen del Centre International de Synthèse dedicado a la *Invention,* París, Alcan, 1938.

reducen a modificaciones de esta proporción, sucediendo lo reflexionado a lo espontáneo en el carácter principal de las obras, y recíprocamente. Pero esos dos factores están siempre presentes.

La composición musical, por ejemplo, exige la traducción en *signos de actos* (que tendrán por efectos sonidos) de ideas melódicas o rítmicas que se separan del «universo de sonidos» considerados como «desorden» —o mejor como conjunto virtual de todos los órdenes posibles, sin que esa determinación particular nos sea, en sí misma, concebible—. El caso de la Música es particularmente importante —es el que muestra en el estado más puro el juego de las formaciones y de las construcciones combinadas—. La música está provista de un universo de elección —el de los *sonidos* seleccionados del conjunto de los *ruidos,* bien diferenciados de éstos, y que son a la vez clasificados y localizados en instrumentos que permiten producirlos idénticamente *mediante actos*—. Estando así el universo de los sonidos bien definido y organizado, el espíritu del músico se encuentra de algún modo en un solo sistema de posibilidades: el estado musical le viene dado. Si se produce una formación espontánea, plantea de inmediato un conjunto de relaciones con la totalidad del mundo sonoro, y el trabajo reflexionado vendrá a aplicar sus actos sobre esos elementos: consistirá en explotar sus diversas relaciones con el campo al que pertenecen sus elementos.

La idea primera se propone tal cual. Si excita la necesidad o el deseo de realizarse, se da un fin, que es la obra, y la consciencia de tal destino llama a todo el aparato de los medios y adquiere el aspecto de la acción humana completa. Deliberaciones, ideas previas, tanteos, aparecen en esta fase que he llamado «articulada». Las

nociones de «comienzo» y de «fin» *que son ajenas a la producción espontánea* intervienen igualmente sólo en el momento en que la creación estética debe adquirir los caracteres de una fabricación.

En materia de poesía, el problema es mucho más complejo. Resumo las dificultades que ofrece:

A. La poesía es un arte del lenguaje. El lenguaje es una combinación de funciones heteróclitas, coordinadas en reflejos adquiridos mediante un uso que consiste en tanteos innumerables. Los elementos motores, auditivos, visuales, mnemónicos, forman grupos más o menos estables; y sus condiciones de producción, de emisión, así como los efectos de su recepción son sensiblemente diferentes según las personas. La pronunciación, el tono, el ritmo de la voz, la elección de las palabras —y por otra parte, las reacciones psíquicas excitadas, el estado de aquel a quien se habla...— otras tantas variables independientes y factores indeterminados. Tal discurso no tendrá en cuenta la eufonía, tal otro, la secuencia lógica, otro más, la verosimilitud..., etc.

B. El lenguaje es un instrumento práctico; además está tan cercano al «yo», del que extrae, por el camino más corto, todos los estados que le son propios, que sus virtudes estéticas (sonoridades, ritmos, resonancias de imágenes, etc.) se ven constantemente descuidadas y convertidas en imperceptibles. Llega a considerárseles lo mismo que se consideran los frotamientos en mecánica (Desaparición de la Caligrafía).

C. La poesía, arte del lenguaje, se ve así obligada a luchar contra la práctica y la aceleración moderna de la

práctica. Resaltará todo aquello que puede diferenciarla de la prosa.

D. Así pues, completamente diferente del músico y menos afortunado, el poeta se ve obligado a crear, en cada creación, *el universo de la poesía* —es decir: el estado psíquico y afectivo en el que el lenguaje puede cumplir un papel muy diferente que el de significar lo que es o fue o va a ser—. Y en tanto que el lenguaje práctico es destruido, reabsorbido, una vez alcanzado el objetivo (la comprehensión), el lenguaje poético debe tender a la conservación de la forma.

E. Significación no es por lo tanto para el poeta el elemento esencial, y finalmente el único, del lenguaje: no es más que uno de los constituyentes. La operación del poeta se ejerce por medio del valor complejo de las palabras, es decir, componiendo a la vez *sonido* y *sentido* (simplifico...), como el álgebra operando sobre números complejos. Me disculpo por esta imagen.

F. Asimismo, la noción simple de sentido de las palabras no basta a la poesía: he hablado de resonancia, hace poco, como figura. Quería hacer alusión a los efectos psíquicos que producen las agrupaciones de palabras y de fisonomías de palabras, independientemente de las relaciones sintácticas, y por las influencias recíprocas (es decir: no sintácticas) de sus proximidades.

G. En fin, los efectos poéticos son instantáneos, como todos los efectos estéticos, como todos los efectos sensoriales.

La poesía es además esencialmente «*in actu*». Un poema solamente existe en el momento de su dicción, y

su *verdadero valor* es inseparable de *esta condición de ejecución*. Lo que equivale a decir hasta qué punto es absurda la enseñanza de la poesía que se desinteresa totalmente de la pronunciación y de la dicción.

De todo ello resulta que la creación poética es una categoría muy particular entre las creaciones artísticas; a causa de la naturaleza del lenguaje.

Esta naturaleza compleja hace que el estado naciente de los poemas pueda ser muy diverso: unas veces un determinado tema, o un grupo de palabras, o un simple ritmo, otras veces (incluso) un esquema de forma prosódica, pueden servir de gérmenes y desarrollarse en pieza organizada.

Es un hecho importante a señalar esta equivalencia de los gérmenes. Olvidaba, entre aquellos que he citado, mencionar los más sorprendentes. Una hoja de papel blanco; un tiempo vacío; un lapsus; un error de lectura; una pluma agradable a la mano.

No entraré en el examen del trabajo consciente, ni en su análisis en *actos*. Tan sólo he querido dar una idea muy sumaria del dominio de la invención poética propiamente dicha, que no se debe confundir, como se hace constantemente, con el de la imaginación sin condiciones y sin materia.